أحمد عبد المعطى حجازى

ما الذى أنجزناه ؟
وما الذى نعد به ؟

عندما كان فى مصر كتاب من طراز « عباس محمود العقاد » وزعماء من طراز « مصطفى النحاس » ، وقف الرمزان يتصارعان وكل منهما يرفع علمه ويُدِل بقوته .

قال « النحاس » وقد التف حوله رجاله : إننى زعيم الحزب !

فقال « العقاد » : أنت زعيم الحزب لأن هؤلاء انتخبوك ، أما أنا فكاتب الشرق بالحق الإلهى !

فإذا كلف كاتب من الكتاب بمسئولية ثقافية عامة كإصدار مجلة ، أو إدارة مسرح ، وكان عليه أن يقدم للناس سندا شرعيا يبرر به مسئوليته ، هل تكفيه حجة كحجة « العقاد » ، أم لابد له أيضا من حجة كحجة النحاس ؟ هل تعطيه الشهرة أو الموهبة حقا إلهيا فى المكان الذى يشغله وتعفيه من النقد والمحاسبة ؟ أم أن الوظيفة الثقافية شأنها شأن أى وظيفة عامة ، يستمدها الكاتب من جمهور الثقافة الذى يستطيع أن ينقده ويحاسبه ، وأن يمنحه ثقته فيبقى ، أو يحجبها عنه فعليه أن يستقيل ؟ !

○

من المؤسف أن أنصار الحق الإلهى فى مؤسساتنا الثقافية كثيرون ، لكننا فى هذه المجلة نريد أن نرسى تقليدا آخر ، أو نريد بالأحرى أن نحيى التقليد القديم ، وهو أن رئاسة التحرير ولو فى مجلة تصدرها وزارة الثقافة ليست منحة حكومية ، وأن رئيس التحرير لا يحصل على مكانه بالأقدمية ، ولا يبقى فيه بفضل النسيان ، بل بفضل ما يمنحه القراء من ثقة ، وما تحققه مجلته من نجاح يقاس بمقياس موضوعى لا مجال للتهرب من أحكامه .

إن المجلة تصدر لأن لها قراء ينتظرون صدورها ، فإذا لم يكن هؤلاء القراء موجودين فلماذا تصدر ؟ وإذا كانوا موجودين ولم تستطع المجلة أن تنال ثقتهم فالعيب فيها ، وعليها إذن أن تتخلص من عيوبها لتؤدى رسالتها

الثقافية ، وتحقق الرواج الذى لا يوجد سواه مقياس للنجاح .

نحن إذن فى هذا الشأن من أنصار الديمقراطية وليس فى ذلك أى تراجع عما سبق أن أعلناه فى البداية من أن هذه المجلة لن تكون إلا منبرا للمبدعين الحقيقيين على اختلاف أعمارهم وأساليبهم ومذاهبهم الفنية وعقائدهم الفكرية ، بل نحن نكرر هذا الإعلان الآن بثقة أكبر ، لأن مجلتنا التى قصرت نفسها على نشر الإنتاج الرفيع هى الآن أكثر المجلات الثقافية المصرية توزيعا فى الداخل والخارج ، ومعنى هذا أن إنتاج الموهوبين الحقيقيين ؛ وهم بطبيعة عملهم قلة محدودة ؛ هو وحده الإنتاج الديمقراطى ، لأنه هو وحده الذى يلقى الرواج من الكثرة من القراء . وليس فى هذا الأمر أى غرابة أو مفارقة ، فكلما ارتفع مستوى السلعة زاد عدد طلابها . والقارىء الذى يدفع نقوده ليشترى كتابا أو مجلة لا يفعل غير ما يفعله حين يدفع نقوده ليشترى دجاجة أو حذاء . إنه يبحث عن أفضل مستوى بأقل سعر ممكن .

o

متى يكون المستوى الرفيع للسلعة الثقافية حائلا بينها وبين الجمهور ؟

حين تخضع السلعة الثقافية لقوانين السوق ، أى حين تباع بالسعر الذى يغطى تكلفتها ويضمن الربح للممول . ومن حسن الحظ أن السلعة الثقافية عندنا لا تخضع لهذه القوانين ، فالدولة تتحمل العبء الأكبر فى التكلفة ، وبهذا يستطيع قارىء هذه المجلة التى تتكلف النسخة منها ثلاثة جنيهات أن يشتريها بجنيه واحد .

غير أن زهادة السعر لن تبرّر للقارىء زهادة المادة أو ضعف المستوى ، ولو اضطر القارىء أن يختار بين أن يدفع جنيها فى مجلة رديئة وأن يدفع هذا الجنيه فى شراء قرطاس من اللب لفضل اللب طبعا وله الحق . والذى يبرر للدولة أن تتحمل العبء الأكبر فى تكلفة العمل الثقافى ، هو أن يكون هذا العمل رفيعا ، فمن المنطقى أن ترتفع تكلفته ، فإذا كان رديئا فالخسارة فيه تبديد للمال العام ، ومن الخير فى هذه الحالة أن يترك للمستثمر الخاص الذى قد يستطيع بحاسته التجارية أن يوازن بين حاجته للربح وحاجة الجمهور لسلعة جيدة ، فإذا تنازل عن المستوى المطلوب فهو تاجر يغتفر له ما لا يغتفر للدولة التى لا ينبغى أن تبدد أموال الشعب فى إنتاج الرداءة وتوزيعها على المواطنين .

o

أقول إن ديمقراطية الثقافة لا تجيز لنا أن نقدم كتبا ومجلات ومسرحيات رديئة بحجة توفير كم كبير منها يكفى الجمهور العريض ، كما نفعل مثلا حين نتنازل عن بعض المواصفات فى الخبز أو فى الارز أو فى السكر ، لنوفرها لعامة الناس بأسعار معقولة ، فمطالب الروح غير مطالب البدن ، وأنت حين يرهقك العطش أو يُمضّك الجوع ، ستشرب القذى وتأكل عشب الطريق ، لكن حاجته إلى الطرب مثلا لن تضطرك ، ولو طال غياب المغنى ، إلى أن تقول للغراب : أحسنت ! أو للحمار : أعد !

الثقافة ليست ضرورة إلا إذا كانت رفيعة ، فإذا كانت رديئة ، أو بين بين ، رفضها عامة الناس قبل خاصتهم ، والدليل المادى الذى كان ينقصنا منذ عام أصبح متوفرا لنا الآن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن « إبداع » الجديدة التى صدر منها حتى الآن عشرة أعداد تمثل بالنسبة إلى المجلات الأدبية العربية عامة ، وليس بالنسبة إلى « إبداع » القديمة فحسب ، مستوى لا ينكر أحد أنه مستوى رفيع ، لأن الذين يحررونها من أفضل الكتاب والشعراء والنقاد والفنانين المصريين والعرب الآخرين . وليس أمام من يريد التأكد من هذه الحقيقة إلا أن يراجع الكشاف الملحق بهذا العدد وهو يضم كل الأسماء التى شاركت فى تحرير المجلة خلال العام الماضى . هذا المستوى الرفيع لم يقلل من عدد القراء ، بل هو الذى ضاعفه مرات بالقياس إلى ما كان عليه من قبل .

o

هل تريدون بعض الأرقام ؟

كانت المجلة توزع فى عام ١٩٩٠ حوالى ألف وخمسمائة نسخة فى المتوسط ، وقد ارتفع هذا المتوسط إلى ثلاثة آلاف نسخة فى عام ١٩٩١ ووصل فى بعض الشهور إلى أربعة آلاف وخمسمائة نسخة .

فى عدد سبتمبر الماضى لم يزد عدد المرتجع من النسخ عن ٤٩ نسخة ، وفى عدد أكتوبر ١٣٣ نسخة ، وفى عدد نوفمبر ١٩٢ ، وهى نسبة لا تذكر بالقياس إلى الكمية التى تطرح فى الأسواق ، وإذا كان بعض الباعة فى بعض المناطق الريفية يعيدون هذه النسخ القليلة فالمئات من الباعة فى المدن الكبرى لا يتسلمون إلا عددا من النسخ أقل بكثير من عدد الراغبين فى شرائها . وباختصار ، فالمجلة تنفد فى الأيام الأولى لصدورها ، ولهذا لا تحتاج شركة التوزيع إلى إعادة طرحها فى الأسواق .

وأنا هنا لا آخذ بثار شخصى ولا أباهى بانتصار خاص . إن نجاح المجلة إعادة اعتبار للإبداع العربى عامة والمصرى خاصة ، وهو شهادة للمستوى الرفيع الذى وصل إليه القراء الذين اعتبرهم الآن جمعية عمومية أقدم أمامها كشف حساب كما يقال .

o

هذا هو حصاد العام الماضى . ضاعفنا التوزيع مرة ومرتين ووصلنا فى الأعداد الأخيرة إلى حد النفاد . وجمعنا حول المجلة فريقا من أفضل المبدعين فى الشعر والقصة والرواية والنقد والفكر الفلسفى والرسم والتصوير .

ولم نكتف بالانتاج المعروض المتاح ، وإنما أيقظنا همما كانت تضنّ بعملها على المجلات الموجودة فتلوذ بالصمت ، أو تنصرف للتأليف الكبير ، أو تنشر إنتاجها فى الخارج ، فاستعدناها للكتابة والمتابعة والاندماج فى الحركة الثقافية من جديد .

استعدنا للصحافة الأدبية المصرية عددا من أهم الشعراء والكتاب العرب ، بعضهم لم ينشر فى مصر قط .

دعونا عددا من الكتاب الأجانب وخاصة الفرنسيين للكتابة فلبوا وأرسلوا لنا أعمالا كتبت خاصة للمجلة ، وقد نشرنا بالفعل بعضها والبقية فى الأعداد القادمة .

قدمنا عشرات من أصحاب التجارب الجديدة والمواهب الشابة ، وأقمنا لهم المسابقات ، ومنحناهم الجوائز .

فتحنا نوافذ ثابتة على الثقافات الأجنبية من خلال الرسائل التى يكتبها لنا مراسلون يعرفون ثقافات المهاجر التى يقيمون فيها معرفة واسعة دقيقة ، وبعضهم يعد من خيرة الكتاب والنقاد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خصصنا أبوابا للمتابعة والتعقيب والحوار لوضع القارىء فى بؤرة النشاط الثقافى المصرى ، وإيقاظ روح النقد ، وخلق جو عائلى يستظل بظله الكتاب والقراء .

○

ما هى الأخطاء التى نقع فيها ؟

إن المجلة قد يتأخر صدورها عن الميعاد المحدد ، وإن الأخطاء المطبعية مازالت ملحوظة ، وإن بعض النسخ قد تتعرض فى الطبع لأخطاء فنية تفسد صفحات كاملة . وقد وعدنا الدكتور سمير سرحان رئيس مجلس الإدارة ، الذى يعود إليه فضل كبير فى النجاح الذى حققته المجلة ، بالعمل معى على تلافى هذه الأخطاء .

○

ما الذى نعد به القراء فى هذه العام ؟

أن نواصل العمل لرفع مستوى المادة والأبواب التى نقدمها ، بتوسيع دائرة الكتاب العرب والأجانب الذين يتعاونون معنا ، وبتقديم المزيد من المواهب المصرية الشابة ، وهى كثيرة مشرقة .

أن نضاعف من جديد كمية النسخ التى نوزعها الآن ، وقد كان هذا الهدف متاحا تحقيقه من قبل ، لكن مضاعفة التوزيع تضاعف التكلفة التى لا يغطيها السعر الحالى. فإذا كانت النسخة التى تتكلف ثلاثة جنيهات تباع بجنيه فمعنى هذا أن الدولة تخسر جنيهين اثنين عن كل نسخة تطبع وتوزع .

لكننا نستطيع أن نتجنب هذه الخسارة إذا وجدنا حلولا ناجحة لمشاكل التوزيع فى الخارج ، حيث تباع النسخة بضعف تكلفتها . وهذا ما نعد به القراء أيضا .

سوف نعمل على أن يتسع التوزيع الخارجى وينتظم ، فإذا تحقق لنا هذا فسوف نوزع فى الخارج مثل الكمية التى نوزعها فى الداخل ، وبذلك نصل إلى الحد الذى تغطى فيه المجلة تكلفتها على أقل تقدير .

نعد أيضا بمواصلة إصدار الأعداد الخاصة كلما وقع حدث أو ثار سؤال يستوجب ذلك ، وقد أصدرنا من قبل عددين أحدهما حول « **يوسف إدريس** » ، والآخر حول مسائل **علم الجمال** ، وها هو العدد الثالث بين أيديكم خصصنا جانبا منه للاحتفال بالذكرى العاشرة لوفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور وقد حلت فى أغسطس الماضى ، والاحتفال بالذكرى الستين لميلاده وهى تحل هذا العام .

فليكن عامنا الجديد أخصب ، وليكن أسعد ، وليكن أدعى للتفاؤل والثقة ، ولنكن فيه انصارا للعقل والديمقراطية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموت والشاعر
قراءة جديدة في حياة صلاح عبد الصبور وشعره

شكرى عياد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأذرفت عيناه دمعة السرور
ونورت فى وجهه النبيل بسمة وديعة
يحار فى تأويلها القضاة
ومدّ كفه .. منارة الضياء
ثم أجال طرفه كأنه يبارك الحياة والأحياء
بنظرة باسمة تضاحك السماء
ومات ذلك الوديع دونما احتفال
معلما ورائداً فى سنّة الكمال
أما التلاميذ الذين أنفقوا أيامهم محبة للحكمة
فقد تهامسوا بدهشة : « أيبسم المعلم ؟ »
عندئذ أجاب أكثر الشباب فطنة
« ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :
يا أيها الإنسان ، إعرف نفسك ؟
وهو يموت وادعاً لأنه عرف
فمات فى سبيل سنة الكمال » .

(« نام فى سلام » ـ الناس فى بلادى)

لفظ قاتل
لفظ ذو ألف يد تلتف على عنقى
ذو ألف لسان تنفث سمًّا
أو لفظ يردينى .. لا قطرة دم
والسكين الألفاظ تشق اللحم
وأظل أسائل ماذا تعنى فى خاطرك الألفاظ
ألفاظ قاتلة فى رفق .. خالصةالكفين من الدم
أشياء تافهة هى عندك .. ألفاظ !

(« الألفاظ » ـ أقول لكم)

هل كان « صلاح عبد الصبور » يكتب قصة حياته وموته ، وهو لما يبلغ الثلاثين ؟ هناك حيوات عجيبة ، تكتسب عند انتهائها نوعاً من الحتمية كأن كل ما جرى فيها ولها كان مقصوداً ، مرسوما ، كأنها أرادته وسعت إليه ، وكان فى مقدورها أن تحسه قبل وقوعه . ليس فى الأمر لغز ولاخرافة ولا هى مصادفة أن « صلاح عبد

الصبور ، قال هذه الكلمات مرة وهو يرثي شهيداً قتل في معركة القنال ، ومرة وهو – في أغلب الظن – يخاطب امرأة لا تعي قيمة ما ينبعث من حلقها من ألفاظ ، فوافقت واقعاً في حياته – ليمكن أن يأتي بعد حين كاتب يضم الكلمات إلى الواقع ويصنع منها أسطورة . فقد تكون سيرة الإنسان نثراً بلا نظام – وهو الأغلب – وقد يسيطر عليها نوع من الإيقاع الناشىء عن رغبة مبيتة في النفس فإذا هي أشبه بقصيدة شعر ينسجم فيها البدء مع الختام .

وسيرة « صلاح عبد الصبور » كانت تهيمن عليها نزعتان غلابتان متجاورتان – كما يتجاور الوزن والقافية – نزعة إلى البحث عما في طوايا النفس ونزعة إلى استخراج هذه المكنونات بكلمات الشعر – السحر . وكلتا النزعتين كانتا تطوفان به حول لغز الموت . وإذا كان قد شعر منذ شبابه أن معرفة النفس تمكن الإنسان الحكيم من تقبل الموت دون احتفال ، ولكن في جلال ونبل كما فعل سقراط وهو يجرع السم ، فقد أدرك أيضاً أن الكلمات التي تلقى بغير احتفال قد تكون أشبه بالقتل لأنها نقيض المعرفة .

ولكن لماذا هذا الإصرار على فكرة الموت ، لقد أخذت فكرة الموت في التضاؤل مع تقدّم الحضارة الحديثة ، حتى أوشكت أن تعد « حادثاً » يحسن بالإنسان ألا يفكر فيه ، واستخفّت الفنون الجماهيرية بالموت حين جعلته مادة للإثارة أو للضحك (كما في أفلام هتشكوك) . نعم ، لا يزال احترام الموت طقساً مرعياً في الديانات كلها – غير محدود بزمانه ومكانه . ولكن الموت لا يزال فكرة محورية في حياة الشعوب القريبة من الفطرة ، كما كان في الحضارات القديمة التي شيدت الأهرام ، واستلهمت أرواح الأجداد في العالم الآخر . وبعثت أبطال الملاحم مستكشفين في عالم الموتى ، ولا يزال كامناً في أعماق ضمير الفرد منا ، من يوم أن يكتشف معناه وهو طفل صغير ، إلى أن يلقاه حين ينتهي أجله ، ولعله لا يبدأ التفكير في معنى الحياة إلا حين تصدمه وتؤلمه فكرة الموت . (أعرف طفلة في نحو الرابعة بكت بكاء مراً حين مات عصفورها وأصرت على أن يدفن في حديقة المنزل) .

ولأن فكرة الموت قريبة من الفطرة فهي قريبة من الشعر . وأكاد أزعم أن الشعر الحديث حين أراد أن ينفي معنى الموت أصبح لا شعراً ، كما أن الرواية الحديثة حين نفت الشخصية والقصة أصبحت لا رواية ، وكأن الشعر أصبح يحدق في فراغ ، كما أن الرواية ترسم الفراغ . وهذا الذي تحاوله الحداثة – كمذهب في الفن – غير ما يحاوله « صلاح عبد الصبور » ، فهو بهذا الاعتبار ليس شاعراً حداثياً ، أو هو حداثي مصري ، لأنه لم يستطع قط أن ينفي فكرة الموت ، وإن جرب ذلك في قصائد قليلة ، حاول فيها أن يصطنع الإيديولوجية الماركسية (« الناس في بلادي » ، « السلام » ، « الملك لك » في ديوانه الأول ، و« موت فلاح » ، والمقطع الثالث من قصيدته « أقول لكم » في ديوانه الثاني) ولم يستطع في الوقت نفسه ، وإن ظلت فكرة الموت ماثلة في وجدانه تكاد تستقطب كل معاني الوجود ، أن يسلم بما بعدها تسليماً عقلياً (« الموت بينهما » في ديوانه الأخير **الإبحار في الذاكرة**) . وهو يعبر في قصيدة مبكرة نوعاً (« زيارة الموتى » في ديوانه الرابع (**تأملات في زمن جريح**) عن إيمانه الريفي الساذج بأن وجود الموتى لا ينقطع عن وجود الأحياء، وافتقاده لهذا الإيمان بعد أن طبعته حياة المدينة بطابعها الصلد القاسي . وكل أبناء الريف المصري ، حتى جيل « صلاح عبد الصبور » على الأقل ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد غرس فى نفوسهم منذ الصغر أن القرية تعيش فى حمى موتاها ، كما أن « مصر المحروسة » لن يصيبها أذى ببركة أولياء الله المدفونين فيها . ولكن السنين الطوال التى عاشها«عبد الصبور»فى قلب المدينة الصخرى أنسته على مايبدو أن العلاقة بين الأحياء والموتى فى القرية ليست علاقة ود خالص ، بل إنها تحمل فى طياتها الخوف أيضا ، ولا سيما الخوف من المستقبل.إن الزيارات الليلية لأرواح الموتى حين تهبط إلى دور القرية الفقيرة ، كما يصف « صلاح عبد الصبور » بكثير من الحنين ، كانت أحياناً نذير شؤم.كانت جداتنا تسألنا إذا زارنا أحد موتانا فى المنام : هل أعطاك شيئاً أم أخذ منك شيئاً ؟ فإذا كان قد أعطى فثمة خير فى الطريق ، أما إذا كان قد أخذ فيجب أن نتوقع الشر .

لقد تغير موقف « صلاح عبد الصبور » من الموت خلال سيرته الشعرية ، التى دامت ثلاثين سنة تقريبا ، ولكنه كان دائماً يشعر أن الموت قريب منه جداً . وفى ديوانه الأول ما يشير إلى أن الموت فجعه ثلاث مرات أثناء طفولته وصباه : مرة فى أخيه الأكبر (« الملك لك ») ومرة فى أبيه (« أبى ») ومرة فى حبه الأول (« حياتى وعود ») . وهذه المصائب المتوالية لم تكن كافية لأن تصبغ حياته وشعره بالحزن فحسب،ولكنها جعلت للموت عنده وجوداً مشخصاً يملأ قلبه رعبا . ولا سيما حين يلوح له فى الليل :

الطارق المجهول يا صديقتى ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكن صوته الأجش يشدخ المساء
« إلى المصير »، والمصير هوة تروع الظنون
وفى لقائنا الأخير يا صديقتى وعدتنى بنزهة على الجبل
أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل
لكن هذا الطارق الشرير فوق بابى الصغير
قد مد من أكتافه الغلاظ جذع نخلة عقيم
وموعدى المصير ...
والمصير هوة تروع الظنون

(« رحلة فى الليل » ـ الناس فى بلادى)

وابتداء من قصيدة « الظل والصليب » فى الديوان الثانى (أقول لكم) ولعلها من أواخر قصائد هذا الديوان نظما إن لم تكن آخرها ، تزحف على شعر « عبد الصبور » نغمة جديدة ، نغمة شديدة المرارة ، سوف تدفع به إلى آخر حدود السوداوية التى يتحملها القارىء فقط لأنها مصوغة فى قالب سخرية بالغة الذكاء والرهافة ، وربما لأن المناخ العام أيضاً كان يتطلبها . ولكننا يجب الا نتجاهل أيضا أن « عبد الصبور » مر حوالى الفترة التى ظهر فيها هذا الديوان ونظمت أغلب قصائد الديوان التالى (١٩٦١ ـــ ١٩٦٤) بأزمة عاطفية عنيفة ألمح إليها فى قصيدة « أغنية للقاهرة » (أحلام الفارس القديم).ليس من المألوف فى الدراسات الأدبية عندنا أن تتناول علاقات الكاتب أو الشاعر الشخصية بأى قدر من الصراحة ،. مع أن الحياة والأدب كل لا ينقصم ، وما يبدعه الكاتب أو الشاعر هو فى النهاية انتصار على أزمة وجودية شارك فى صنعها الآخرون . وكم أتمنى ، وأنا بصدد هذا الحديث ، أن يحطم فاروق خورشيد ، صديق صلاح الحميم تلك القاعدة غير الذهبية ويكتب سيرة حياة « صلاح عبد الصبور » باستيعاب تام وصراحة تامة ، وأظنه أقدر الناس على الاثنين معا .

على كل حال كانت هذه الفترة من حياة صلاح عبد الصبور وشعره فاصلة بين عهدين . وعبر عبد الصبور

نفسه عن ذلك حين كتب في مقدمة الطبعة الثانية من ديوانه الأول « **الناس في بلادي** » (وقد صدرت سنة ١٩٦٢) : « وقد تطيل الحياة مهلتي فيها ، وقد أكتب ، وأطلع الناس على وجه كتابتي ، ولكن هذا الديوان سيظل كتابي الوحيد الذي أشعر بالدفء للمسه لأن طفولتي وبكارتها احترقتا فيه » .

أما المناخ العام في مصر وفي العالم العربي بوجه عام فكان يطرح مثاليات يطالب الناس أن يؤمنوا بها ـ وربما وجدوا أنفسهم ميالين إلى ذلك فعلاً ليعيشوا سعداء في عالم من الأوهام ـ بينما كان الواقع يكذبها بعنف . ولم يفتضح الكذب أمام الجميع إلا بكارثة ٦٧ . ولكن الشعراء والكتاب شعروا به قبل ذلك بسنين ، وعبروا عن خيبة أملهم بطرق مختلفة . وكانت السخرية المرة هي أنسب الطرق لصلاح عبد الصبور :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك !
فتحسس رأسك !

(« الظل والصليب » ـ المقطع الرابع)

ولم تفارق « **عبد الصبور** » فكرة الموت ، ولكنه أصبح ينظر إلى الموت بمنظار آخر . لقد عرف ما هو شر من الموت الفعلي ، عرف الموت في الحياة ، الموت الاختياري ، موت العجز عن أن نحيا :

أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتاني الموت لم يجد لديّ ما يميته ، وعدت دون موت

(« الظل والصليب » ، المقطع الأول)

ملّاحنا أسلم سوْر الروح قبل أن نلامس الجبل
وطار قلبه من الوجل
كان سليم الجسم دون جرح ، دون خدش ، دون دم
حين هوت حبالنا بجسمه الضئيل نحو القاع
ولم يعش لينتصر
ولم يعش لينهزم
ملاح هذا العصر سيد البحار
لأنه يعيش دون أن يريق نقطة من دم
لأنه يموت قبل أن يصارع التيار

(« الظل والصليب » ، المقطع الثالث)

ويبلغ هذا الموت الروحي قمته حين يتجسد جثثا مدفونة في الصدر (لأن هناك أكثر من جثة وأكثر من خيانة) ويصوغ الشاعر من إحباطاته المتكررة شخصية تثير الإشفاق والخوف ، لأننا نشعر بمثل ما تعانيه ، وربما شيئا من الاحترام أيضا لأنها على الأقل تجد الشجاعة على أن تقول ما لا نجرؤ نحن على مجرد التفكير فيه (« حكاية المغني الحزين » ـ **تأملات في زمن جريح**) .

كان من أبرز سمات هذه المرحلة الأخيرة أن شعر « **صلاح عبد الصبور** » كله ـ لا شعره التمثيلي فقط ـ أصبح دراميا وحواريا ، وكانت معاناته الشخصية ـ مع ذلك ـ أشد بروزاً فيه ، بل كان بروزها مقلقاً وجارحا . كان أحياناً يتخذ أقنعة ـ شفافة ـ من شخصيات تاريخية ، مثل **الحلاج** أو **بشر الحافي** ، وأحيانا يحاور شخصيات أخرى ، مثل **بودلير** أو **ييتس** أو يرسم صوراً شخصية لأناس عرفهم (لم يعد يتحدث إجمالاً عن الرفاق أو الأصدقاء) ، ولكنه لم يكن على الإطلاق يتخفى في شخصياته ، وفي أحيان كثيرة كان يحاور نفسه ، بينما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرصد الزمن ، تغيرات اليوم أو الفصول ، وقد اكتسب « الزمن » عنده بعداً فلسفياً ، فهو يحلم أحياناً أنه أصبح « لا زمنياً » ، أنه ذاب فى وجود العالم ، ولكنه غالباً صريع الزمن ، صريع الليل والنهار والخريف والشتاء ، والموت لم يعد هو ذلك الغول الذى كان يتخيله صبياً وشاباً ، ولكنه ماثل فى خاطره أبدا ، يتنفسه مع أنفاس الحياة :

« ينبئنى شتاء هذا العام أننى أموت وحدى
ذات شتاء مثله ، ذات شتاء
ينبئنى هذا المساء أننى أموت وحدى
ذات مساء مثله ، ذات مساء
وأن أعوامى التى مضت كانت هباء
وأننى أقيم فى العراء

... ...
ينبئنى شتاء هذا العام أن هيكلى مريض
وأن أنفاسى شوك
وأن كل خطوة فى وسطها مغامرة
وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا
فى زحمة المدينة المنهمرة » .

(« أغنية للشتاء » ـ احلام الفارس القديم)

ويستطيع من خلال هذا الأسلوب الدرامى أن يقول لنا أسوأ ما يمكن أن يقال عن عالمنا ، وأن يتمنى الموت لأنه المخرج الوحيد :

« تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم نحل فى عينيك
تعالى الله ، هذا الكون موبوء ، ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شىء
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت » .

(« مذكرات الصوفى بشر الحافى » احلام الفارس القديم)

إن شعور « عبد الصبور » بما يجرى فى وطنه يظل عميقا وحارا . إنه يصرخ مرة بعد مرة « آه يا وطنى » وكارثة ٦٧ تصاحبه فى حله وترحاله (« فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال » ـ شجر الليل) ، ويكتب رسالتين ، مفعمتين بالدفء الإنسانى أكثر من الفخر الوطنى نفسه ، إلى « أول جندى رفع العلم فى سيناء » و« أول مقاتل قبل تراب سيناء » (« رسالتان » ـ الإبحار فى الذاكرة) . ولكن وجعه أعمق من أن يستوعبه الجزع للهزيمة ، أو يشفيه الفرح بالنصر . إن وجعه كونى ووجودى ، كما تشهد جميع قصائد ديوانه الأخير « الإبحار فى الذاكرة » ما عدا هاتين القصيدتين اللتين صدر بهما الديوان ، وقد ختمه بهذه الأبيات :

يارب ! يارب !

أسقيتنى حتى إذا ما مشت
كأسك فى موطن إسرارى
ألزمتنى الصمت وهذا أنا
أغصّ مخنوقاً بأسرارى

إن سيرة « صلاح عبد الصبور » فى الحياة والشعر سيرة عظيمة . لم يكن ـ كما قال هو نفسه ـ فارساً مثل المتنبى ، ولا زاهداً مثل أبى العلاء ، ولا ربيب قصور مثل شوقى ، ولكنه كان رقيقاً وحزيناً ، وكان عظيماً فى رقته وحزنه ، وسيحفظ التاريخ اسمه ـ كما تمنى مرة حين كان أكثر سذاجة وإقبالاً على الحياة ـ « بجنب الفارس العملاق والشيخ الضرير وحامل الراية » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى ناصف

قراءة قصيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زعم الذين تناولوا الشعر الجديد أن الشعر العربى ظل مدى طويلا أسير الخطابية ، وأن جمهور القصيدة ظل جمعا لا أفراداً . قيل ولا يمكن أن نتصور قصيدة واحدة من القصائد العربية إلا وهى تلقى فى جمع . ولقد توجه القصيدة أحيانا إلى فرد كملك أو وال . ولكنها موجهة إليه وهو وسط الجمع أى أنها موجهة إليه وهو فى مجتمع .

وراح الأستاذ بدر الديب يدعم هذه النظرية التى لقيت رواجا ، وزعم أن الخطابية تستلزم لونا من التنغيم السحرى الذى يجعل من اليسير على الجمع المشترك فى التلقى أن يتذوق العمل الشعرى تذوقا جماعيا يتفق مع طبيعة إنشائه ، ووظيفة هذا الإنشاء .

وأنا أخشى أن تكون هذه الكلمات صدى للتسوية — دون داع — بين القصائد وظروفها التى يقال إنها نشأت فيها . وكل شىء يتوقف على نوع القراءة . ومن الممكن أن نزعم أن الخطابية والجماعية والسحر أقرب إلى عوائق مصطنعة إضافية يجب التحرر من وطأتها . والمهم أن « صلاحا » يميل إلى هذا الرأى . وقد بدا من بعض محاولاته فى الشعر « التقليدى » أن هذا الشعر صعب وطويل سلمه . وتستطيع أن تقول — على هذا الوجه — أن الانفعال بالخطابية له آثار بعضها مفيد وبعضها ضار .

كراهة الخطابية دفعت الشاعر إلى التفصيلات ، وشىء من القصص الشعبى ، وتخييل الفرد المعتزل . ولو كان « صلاح » حسن الظن بإيقاع القصيدة ونظام كلماتها لجاز أن يبدأ بدءاً ثانيا . ويجب — على كل حال — ألا تفوتنا هذه الملاحظة : أن « صلاحا » لا يجد فى إيقاع الشعر القديم غذاء لجيله . وهو حريص على أن يذهب من أحد الطرفين إلى الطرف الثانى . فإذا كان الشعر القديم جماعيا مغرقا فى الجماعية . فشعر « صلاح » يلاحظ — أحيانا — التناوش المستمر بين الجماعية والفردية .

والواقع ان الشعر القديم كان أشبه بالكابوس ، وأن مواجهته لا تخلو من قسوة . وربما ظن "صلاح" أيضا ان الخطابية لا تسمح للفزع في القصيدة ، بالسلطان . ومن ثم كان التخلص من الخطابية قرين الخصائص الأخرى ، وعلى رأسها السماح بشيء من الابتذال ، وإعطاء ما يسمى باسم الحزن الذي يختلط ببعض الفزع دفعة كبيرة . ولا أحب أن أمضي في هذه الكلمات العامة . لابد من قفزة إلى القصيدة الأولى في الديوان الأول . وهي أقرب إلى حجر الأساس .

وتستطيع ان تلاحظ آثار مواجهة الخطابية ؛ فقد أذن الشاعر لنفسه بشيء من الإطالة ، وأذن لنفسه بأن يتخلى عن التركيز القديم المفصّل ، وأذن لنفسه في أن يستعمل التشابه أو تقارب المعاني بعضها من بعض ، وراح ينكر الوثبة القديمة مؤثرا عليها ما يشبه التؤدة ، وارتبطت هذه التؤدة بمفهوم الشعر الحر .

ولكن يبدو أن « صلاحا » رأى الشعر يتسع لإيقاع متعدد الجوانب . وقديما ظهر بعض الحسد للشعر والرغبة في انتزاعه من عليائه . ولدينا في القرن الرابع الهجري ظروف خطيرة خلاصتها أن الولاء للثقافة العربية القديمة أصابه شيء من الاهتزاز . وخيل للمجتمع المضطرب أنه لابد من محاولة تجمع بين الشعر والنثر ، عسى أن نُرضي من بعض الوجوه حماة الثقافة القديمة وأنصار الثقافة الزخرفية الطارئة .

ويجب ألا نخلط قديما بحديث ، ولكن يبدو الشعر الجديد محاولة لدك الأصول والأخذ في شيء مركب ظهرت أهميته . فلا نحن نخلص للخيال وجسارته وسذاجته ولا نحن نخلص — دائما — لخطى العقل البطيئة المتشابكة . نحن — إذن — أمام فن لا يقتنع بأشياء كثيرة كان الأستاذ « العقاد » — رحمه الله — يسميها باسم دفعة الحياة .

نشأت هذه القصيدة فيما أظن في زحام التنكر لدفعة الحياة التي كانت حلم الرواد . « صلاح » لم يكن في وسعه أن يدفع كل المؤثرات الصعبة التي عاش فيها

حدد « صلاح » ووقع في نفسه منذ اللحظات الأولى أن الشعر القديم خطابي رنان . وهذه قصة طويلة نشأت مع الاعتقاد بسلامة العروض القديم وقدرته على التحليل . وبذل أستاذنا الدكتور « مندور » في هذا الباب ما وسعه . ومغزى ذلك أنه لابد لنا من إيقاع ثان . ولا يستطيع قارىء متمهل أن يغفل وقع هذا الإيقاع ، وحاجته إلى الرياضة . وما يزال موضوع الإيقاع (القديم والحديث) قابلا لمزيد من الفحص . وكل الاصطلاحات التي أعطيت له تنم عن مشكلات . فالإيقاع — كأي شيء آخر في الحياة — يتحرك ، يعلو ويهبط عامدا . يصنع مقياسا ويتخطاه في داخل العمل الواحد . ويظهر أن شيئاً من الفرقة والانقسام والتفكك — يحتاج — دائما أو غالبا — إلى أن يوزن في إيقاع أكبر يجمع صداه ويعلو عليه .

ملأ الشعر الجديد الدنيا ، وشغل الناس ، وأحرز النجح ، وكتب له السلطان ، وأخذنا نذوقه دون حرج ، ولكننا أصبحنا نجد — في الوقت نفسه شيئاً من الصعوبة في قراءة قصائد قديمة كثيرة بفضل سوء قراءتنا للشعر المعاصر أحياناً .

وأنا لا أبحث عن التقويم . أحاول ببساطة أن أقول إن الشعر الجديد تعبير عن أزمة كبرى ، ومازال الظروف الثقافية التي نشأ فيها غير مستقرة كان صوت الرواد يتعرض لشيء من الذبول أو النكران . كان الشباب

يحلمون بالتخلص من وطأتهم . كانوا يريدون جسارة اكبر . كانوا يتوقون إلى خطوات أكثر سعة . وأنا لا أزعم أن الرواد كانوا أكثر توقيرا للقصيدة « القديمة » من « صلاح » . وليس لدينا دليل على أن « صلاحا » كان يضفي المثالب على الشعر القديم جملة واحدة . فهذا ما لا يقع فيه شاعر كبير لا ترهقه النظريات العجلى . وربما كان الأستاذ العقاد بوجه خاص قد مهد السبيل للهجوم على نماذج كثيرة ، وربما تلقف هذا الهجوم بعض الأبناء النجباء . ولكن شيئا من الشعور بالنقص والخوف من التردى كان يراود الباحثين منذ وقت مبكر .

وحين ظهرت بعض القصائد المجددة كان المجتمع يتعرض لهزة أكثر عنفا . وقد احتكمت ظروف جعلت بعض الناس يتصورون أن الرواد شغلتهم ثقافة « حرة » عن شئون المجتمع القاسية ، وشغلتهم القراءة عن الممارسة العملية أو السلوك الثقافى . ربما شغلتهم الشخصية الفردية المستعلية بنفسها ، وشغلهم – كذلك – الدفاع عن بعض الشعر القديم ، وإعادة صياغة التاريخ الإسلامى ، والدفاع عن الأدب بوصفه علامة الرجل الحر ، فضلا على الدفاع عن المجتمع العربى وسط بواعث مريبة أو مظلمة . وظيفة دفاعية يجب أن تقدر دون مبالغة .

ويراودنى الظن بأن الشعر الجديد – بزغ – حين بدأت هذه الموجة العظمى فى شىء من التراجع – وجدٌ – على المجتمع ماجدٌ مما نعرفه جميعا . وأخذ كثير من الناس يشعرون بحاجتهم إلى الحذر ؛ فالثقافة ليست هى الحاكمة المطلقة .

فى هذا الجو نشأ الشعر الحر ، ونشأ إيقاعه . إيقاع يحنو على نثر الرجل العادى الذى أهمل . ويستخزى – متعاليا – من التماسك القديم . وخيل إلى « صلاح » وزملائه أن الجسارة الساذجة لها فقه آخر .

لقد تراجعت اللهفة المبكرة ، وما صاحبها من عزيمة وثقة واستبشار ومع ذلك فتاريخ حياتنا العقلية فى العصر الحديث غير مكتوب ، وتاريخ تطور العبارة العربية كذلك . ولا يمكن أن نتجاهل نشأة الرهق ، والتخاذل والنفس الكسيرة إن صح هذا التعبير .

وقد يكون من الغريب أن نربط بين هذا وبين « صديقة » صلاح فى القصيدة . وربما كان الانتقال إلى هذه الصديقة أكبر من مجرد انتقال نحوى .ربما تعنى الصديقة أن بعض معالم العلاقة الثقافية فى المجتمع والإحساس الأخلاقى – بخاصة – فى حاجة إلى شىء من التحرير . وهنا لابد أن يذكر « الملزنى » .

هل خيّل إلى « صلاح » أن اكتشاف مفهوم الصديقة له علاقة بمواجهة الليل أو الشغل الشاغل للقصيدة ؟ هل كانت الصديقة تعبيرا عن أسلوب آخر فى معرفة النفس ؟ الصديقة – على كل حال – أراد من ورائها الشاعر أن يحكى الجو الخاص ، وأن يبعد عن الخطابة التى أرقت كثيرين . وراح « صلاح » فى عذوبته المشهورة يتسلل إلى عقل القارىء لابساً زىّ رجل متواضع المظهر لا يحمل فى الظاهر إشارة قائد الفكر . ومن خلال الصديقة أعفى « صلاح » نفسه من بعض الأسئلة ؛ فهو فى القصيدة لا يدعى أن لديه نهجاً واضحاً ليقظة ذهنية أو لما يسمونه الخلاص . ولكن « صلاحاً » يعبر – هنا – عن أزمة كبرى . وتختلط هذه الأزمة بلفظ الحزن . وهو لفظ غامض أسيىء استعماله أحيانا .

« صلاح » فى القصيدة ذو فراش صغير . ينفضه ليل ويثقله . هناك ظلام يقبل ويدبر على الدوام . ما هذا

الليل ؟ ما هذا الحزن ، الذى كثر الكلام عنه ؟ لقد تعودنا الا نسائل الحزن وتاريخه ، وتعودنا أن نخلط بين مفهوم الحزن ومفهوم الأزمة ـ راح « صلاح » يثبت لفظا ثم ينفيه . كان معنا الحداد فحذفه وأثبت مكانه ليلا ، ثم عاد فأثبت رحلة وبحرا وظلاما ومجلسا من مجالس السمر . وبقى « صلاح » مقيداً فى رشاقته المعهودة ، يداعب قلقاً ، خوفاً من مواجهته . وإليك ما حكاه فى قوله :

فض مجلس السمر
إلى اللقاء ، وافترقنا ـ نلتقى مساء غد .
الرخ مات ـ فاحترس ـ الشاه مات
لم ينجه التدبير ـ إنى لاعب خطير ـ

هذا الحوار كان توقّيا وعزوفا عن تأمل المشكلة . كان « صلاح » ، يدرك أن قيادة الفكر أو المسئولية المباشرة عن المجتمع ترتطم بحاجة الفن أحيانا .

أمام « صلاح » مهمة صعبة ، لقد عرف ما تجره الرقة العاطفية التى استوقفت « العقاد » فى شعر « إسماعيل صبرى » و« ناجى » ومن يسمون أحيانا باسم الوجدانيين . وكانت محاربة هذه الرقة هدفاً . كان الفراش الصغير الذى اتخذه ـــ فى القصيدة ـــ تعبيرا عن موقف ثان . الرقة تتنافى مع « راو » متقل غريب لا تفارقه الظنون ـ أو تتنافى مع هموم المجتمع الكامنة فى « الأعماق » وقد عبر « صلاح » عن هذه الهموم بطرق مختلفة ، من بينها ما يسميه باسم مضاجعة النساء . هذه المضاجعة إحدى وسائل اللهو بالهموم والعجز عن مواجهتها معاً .

لكن « صلاح » يصر على نغمة التواضع التى فتحت أبوابا . قال إن الفرد العادى طائر صغير فقد ألفه . هذا الطائر محتاج إلى التعاطف، ومحتاج إلى التفصيلات ، ودعوى السذاجة ، والتلقائية ، والحوار ، والإيقاعات السريعة . ولكن فى القصيدة حنينا واضحا أيضا إلى مدافعة النظام الثابت الحاد الذى كان يراه معاديا لروح القص أو الحكاية الشعبية . فى القصيدة يرتبط الإيقاع بالصفة الشخصية التى لا تخلو من استخزاء . وبعبارة أخرى فى القصيدة ما يشبه حلم ثقافة أقل انفصالا واستعلاء ، أو أقل اشتغالا لفكرة الرجل الممتاز الذى شغل الرواد . لنقل إن « صلاحا » يحلم بثقافة من طراز ثان أكثر حنانا على فكرة الشعب أو تداخلا معها وهذا ما بداه الدكتور « مندور » أيضا .

هل تركت أبحاث الدكتور « مندور » اثرا عميقاً فى عقول الشعراء الأحرار ؟ المهم أن القصيدة تومىء إلينا بأشياء . لست فى حاجة إلى من يعلّمك . هذه أبيات لا يحتشد صاحبها احتشادا واضحا لمواجهتك . إذا ضاع منك لفظ أو عبارة وجدت خيرا منها . وإذا ثقلت على القارىء بعض الأحاسيس ، ففى وسع القصيدة أن تشركه فى طفولة أو طائر صغير . والطفولة ربما تقلل من حدة الصرامة الجادة التى فات أوانها .

ولكن « صلاحاً » يستدرج القارىء ؛ فالطائر الصغير يفترسه أجدل منهوم لا يحب الأطفال . ويلتقى الأجدل المنهوم بالطارق والمجهول الملثم . لدينا ـــ إذن ـــ طائفة من العوائق التى تقلق الطائر أو الطفل .

ولكن الطفل غير راض عن نفسه تماماً . فهو مشتاق إلى ما يسمى نفحة الجبل . أراد الطائر الذى يتنقل بين أجواء أن يجدّد حياته ، وأن يتنفس هواء نقيا ، أراد أن يثبت أمام عائق أساسى . وندم الطائر على تنقله ورحلاته وحداثة سنه وتجاربه ، واشتاق إلى تغيير أساسى فى

شخصيته حتى يكون أكثر استعدادا للمقاومة والثبات .

وإذا حاولنا أن نمزج الأفكار باللغة . وجدنا العائق المشار إليه يكاد يرتبط بالتشكك فى الكلمة المكتوبة . ففى اللغة حنين إلى لغة المشافهة واعتبارها منافسا يجب أن يعطى الفرصة ـ ومن يدرى فربما أدرك « صلاح » منذ وقت مبكر أن الكلمة المكتوبة بدأت تتعرض لامتحان صعب ' ولابد هنا من ملاحظة التطورات الاجتماعية المتشابكة التى تُهمِلُ فى تشخيص اللغة . ولابد من التساؤل عن أزمة شاعر يخاطب مجتمعا يتعرض للتدهور من بعض النواحى ، ويحرص فى الوقت نفسه على ما يسمونه مطالب الفن . لم يشأ « صلاح » أن يعيد صورة مثقف مترفع لا يبالى ــ فى الظاهر ــ بغير جنته الشخصية .

هنا وجد « صلاح » شخصية السندباد عونا كما وجد الأصدقاء ومجلس السمر والحكايات . كل هذه وسائل القفز فوق الأشواك .

فى وسط هذا الضياع المنكَّر بتشديد الكاف . يقول « صلاح » فى لهجته المعهودة :

وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم .

ليسمعوا حكاية الضياع فى بحْر العدم .

واضح ما فى هذا من الإيحاء بالوهم والمسلاة ، فقد لأبرع مجتمع القصيده فى أن يجعل ما يشقيه فنا من الضحك .

و« صلاح » كما تعلم ــ وجد هذا الجو ملائما لأشباه مشاهد مسرحية ، وراو يتحدث دون أن يُرى واختلط الحوار والقص ، وكثرت الشخوص التى تتحرك بسهولة ، وصُوِّر المجتمع مشاركا فى هذا الحزن اللاهى أو اللهو الحزين . وخيِّل إلىَّ أن القصيدة جعلت من قلق أساسى متكرر مظهرا لمتعة أو جمال . هؤلاء أطفال يلعبون فوق أسطح البيوت . فلتعجب من حياة تسخر من مجلس الندم والضياع فى بحر العدم . أو لتقل : إن هذه الحياة المبكرة لا تعلم ما أخفى لها من ليل وطارق وأجدل منهوم .

لقد استبعدت القصيدة بطرق شتى ، من بينها تركيب الجمل واختيار الكلمات وما يمتزج بهذا من إيقاع موقف الثقة . وقديما تحدث الرواد عن الحزن الغامض الذى « يبتهج » به المصرى ، وقديما تحدث « العقاد » عن جماليات الحرية والحاجة إلى المسرح الباطنى .

وجاءت القصيدة فاومات إلى شىء من هذا المرح الكئيب الجديد . وربما رأى « صلاح » أن الجو الثقافى الذى أسهم فى إرسائه « العقاد » قد تغير . وربما احتاج القارىء إلى أن أذكِّره بأن « العقاد » كان يرمز أحياناً إلى العوائق بما يسميه حجرة النائم المريض حيث الخطو لمس ، والكلام همس ، وسياق الحديث لا إمعان فيه . وجاء « صلاح » فقال إن لدينا ألفاظا خشنة حقيقية لا يمكن إخفاؤها . والنائم المريض صورة غير مقبولة ؛ فالفرد العادى ينبغى أن يقاوم بفكاهته المرة .

والسلام النفسى من صفات الفردوس ، والفكاهة المرة قد تكون بابا إلى القلق الصحى .

واقرأ القصيدة أكثر من مرة . لقد راودنى الشعور بأن القصيدة ربما تتشكك فى قدرة التحليل العقلى . هناك حاجة إلى محاكاة الدراما فى أنفسنا حتى نكون أكثر اختلاطاً بالمجتمع . لقد أوحت لغة القصيدة بأن القدرة على قياس المسافات الطويلة المتتابعة . وهى عملية فكرية ــ تتعرض للمحنة ـ كما زعمنا ـ وقد وضح أيضا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن لغة الحديث . بدأت تأخذ كيانا قويا يساعدنا على تمثل الملل وتصوير مثبطات النمو . ولكن هذه اللغة أساسية من ناحية أخرى لمواجهة الليل ؛ فقد توارى النهار وما يمثله من تواصل وجهد وبحث مثمر عن الآخرين . وبدت حقيقة القصيدة من خلال هذا كله مخيفة . حقا إن اللغة أرادت أن تصور بطريقة غير مباشرة فكرة ظلع التائهين وفكرة الضحك القاسى الذى لا يدل — فى ظاهره — على فقه . ولكن من الذى يتأبى على بعض التعاطف مع هذا كله .

المثقفون مشغولون بسحر يختبىء — وراءه الضياع . وعامة الناس سكارى لا يتحدثون . كل ما يقولونه :

لا شىء فى الدنيا جميل كالنساء فى الشتاء .

ويظهر أن براعتناالحقيقية ـ فى القصيدة ـ هى أننا قوم لا نجيد الحزن ، نستخف بآلامنا ـ المجتمع كله مجمع على لعبة الحزن . وهذه هى اللغة المشتركة .

إذا جئنا إلى القسم الثانى وجدنا طائرا صغيرا يكفيه أقل القليل . لا يريد أن يدخل فى خصام . هذا الطائر — يعطى ولا يكاد يأخذ . قديس صامت لا يمتد نظره إلى أحد . يرضى بما يشبه الجوع والظمأ أو يفلسفهما . ولكنه من أجل ذلك لا يأمن العدو . فالأجدل المنهوم يحسد الطائر على « فضائل غير عادية » . الطائر الصغير كالصامت . والصمت أساسى ، ولا ينشأ الكلام إلا للتعبير عن بهجة الجنس . هل يصمت الطائر زهداً وتقشفاً ؟ أم هل يصمت لأنه لا يستطيع أن يعرف أحداً ؟

ومهما يكن فانقطاع الحديث يلفت القارىء . لاعبو الشطرنج والتائهون فى الطريق والأجدل ، والطائر الصغير نفسه . يبدو مترفعا على استعمال النقاش لأنه المثل البارز فى القصيدة للترفع على المجتمع ، الترفع على لاعبى الشطرنج والأجدل نفسه .

ما هذا الطائر الصغير ؟ أهو الجانب الذى لم يفسد بعد من نفوسنا ؟ أهو الراهب الكامن ؟ أهو الاحتيال على السذاجة خوفاً ؟ خيَّل « صلاح » أن أخطر الأشياء يمكن أن تكون فى مجتمع درج على بعض المهارات لعباً ولهوا أو حكاية من الحكايات . لم يشأ « صلاح » أن يقسو علينا . من خلال الحيل شبه المسرحية جعل « صلاح » المساءلة رقيقة .

حين ظهرت هذه القصيدة ، اعترض بعض الباحثين على ما يسمونه التقرير السهل . وربما بدا لنا أن اللغة بدأت تفقد وظيفتها ، وربما بدا أن التقرير كان رديف البطولة والإعلاء والفهم والتوجيه.وبدأنا الآن نشك فى هذا كله . والموقف ملتبس حقا ؛ فقد شاء مكر « صلاح » أن يعبر عن الخوف بألفاظ تنكرية دأب الباحثون على تسميتها حزناً ، وشاء أن يستر الطارق الملثم الشرير بذكريات الهجاء القديم الذى لا يؤخذ مأخذ الجد . ولكن نستطيع أن نلاحظ أن الشاعر لا يملك أن يتحدث إلى هذا الطارق .

الراوى يجعل الطارق حكاية فى خلوة . ويستعين بصديقته على أن يجمع شمل نفسه . فالحديث حتى فى الحكايات غير مأمون . واستحال صوت الشاعر إلى الصغير الذى يحكى مارآه فى الظلام . لاتطلب إذن عن الشاعر مناجزة أو صراعا واضحاً . لا تطلب منه أن يخرج الخوف إلى الضوء . فلا ضوء . والفضل فى ذلك يرجع إلى الملثم . لا يراه الناس ، ولكنهم فيما يبدو يشعرون بآثاره . كيف يستطيع النلس الحديث إذن ؟ لا أحد يتحدث — لا الرفاق ولا التائهون ولا الصغير .

فالحديث موضوعه المصير ، ولا أحد يستطيع التفكير فيه . تعطلت القوى . وتعطلت المشاركة ، ولا شيء حقيقي إلا الظنون المروعة .

والظنون المروعة أو اللغة المباشرة تواجه بأسلوب خاص . يلهو « صلاح » بمخيلة صغير ، ويلجأ إلى صديقه من صديقات الحكايات لتنهض بعبء رياضة « البطل الصغير » على الأمن . وهكذا يحتاج الصغير إلى فن الحكاية . وربما استطاع إذا برع في هذا الفن أن يشفى . وربما استطاع أن يتنزه يوما فوق الجبل . وربما استطاع الجبل أن ينقذه من مسٍّ خفي .

سمار المساء محتاجون إلى الجبل . كذلك الطائر ، والتائهون في الطريق . فهل تكون نزهة المذعور فوق الجبل مبتدأ التأمل واللغة والشفاء . لا شيء يقيني إلا الجبل . وكل الحيل المسرحية المستعملة قربانٌ له – واصبحت اللغة أو الحديث والخرافة والطفولة وملامسة النساء وسائل للتمويه . من الذى يقوى على نزهة فوق الجبل ؟ من الذى يقوى على ترويض البطل ؟

لكن الجبل صامت أيضا . وإذا كان « امرؤ القيس » قد بحث عن رياضة الجبل في مطولته ، فقد حاول « صلاح » آخر الأمر مثل ذلك وأنت تعلم أن رياضة الجبل تؤدى إلى اصطناع رمز الطفل . وربما افاد « صلاح » من « المازنى » ، وربما شعر « صلاح » أن هذا الرمز عبثت به أحيانا ظروف أكثر مرارة . فقد تنقل « صلاح » بين متباينات ، وأوحى في هذا التنقل بشيء غامض لا عقل اسمه الطلاسم . والطلاسم يجب أن تأخذ شكل أسمار وأباطيل إذا استعملنا عبارة أستاذنا « محمود شاكر » في غير سياقها . هناك فارٌ ميت من قبيل هذه الطلاسم أو اللغة المشوهة . هذا الفار كامن في عقولنا مذعور يحرّك من بعد كل هذه الحكايات المرحة .

هل تستطيع إذن أن تستمتع استمتاعا خالصا بهذا القصص كله ؟ هل تستطيع أن تتجاهل وجود الجبل الغامض المريب ؟

وشاء « صلاح » أن يقلب أوراقه ؛ فتحدث عن السندباد الذى أعياه التواصل واللغة والوضوح لا تعرف السندباد إلا راحلاً . والرحلة كما قلنا هى القفز فوق الأشواك . ولا تنسى أن السندباد طفل يطوف كما يصنع الشاعر ، ويرهقه التفكير في قضايا صعبة . توهم السندباد أنه قد ارتفع على المشكلة . وتوهم أنه قادر على الجسارة الخيالية ، وربما ازرى بالتأمل الذهنى المتردد البطيء .

وجرّب الشاعر رمزاً بعد آخر ، وكانت الرحلة منذ القدم دواء لا يجدى تماماً . وربما كانت الفيافى المشهورة هى حلم النزهة فوق الجبل عند « صلاح » وربما كان مجلس السمر بحيث لا يفهم بمعزل عن طلل . وربما كان الصائد الذى يحتال على حمار ودود وثور نبيل قد لبس زى الأجدل المنهوم . وكما كان ولد البقرة الوحشية يُصرع كان الطائر . ولكن « صلاحاً » شاعر معاصر يصرّ على الملهاة ، ولا بأس من أن يقرن لفظى الندم والعدم ليروّح عليك . ولكن في وسط هذا الترويح أبلغ آيات السخر والعبث :

مازلت حيا ، فرحتى ، مازلت والكلام والسباب والسعال .

واصبح الكلام شريكا للسباب والسعال – طائفة من الانعكاسات أملاها وجود الجبل – والسباب والسعال أتم صور العجز عن الحديث والحوار . وفى لحظة فريدة سخر « صلاح » من الشعر نفسه . وتحرك السباب والسعال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والضحك المخمور جميعا فى نظام شعائرى تحية للجبل نفسه . وخيل لصلاح أنه يستطيع أن يستأنس الجبل من خلال طقوس أخرى هى لعبة العريس والعروس . واختزل الحديث فى أحلام يقظة ؛ فلا مكابدة فى عالم الجنات الخيالية . وبدأ الحوار فى آخر المطاف أحاديث شخصية . وكل واحد يصعد إلى المسرح ليعبث بنفسه من خلال قصة يحكيها . كيف غفا « صلاح » وإحدى عينيه مفتوحة ؟

عبث « صلاح » بضيِّعة مجتمع ، وزعم أنه لا يريد أن يرهق أحداً . وجيء بالفراش الصغير ، والطائر ، والسندباد ، والسمار لإثارة عاطفة الشفقة . ولكن « صلاحاً » عبث بالقلق الذى أبداه حين قال الليل ينفضنى . عبث حين جعل الممثلين يطلعون ويضحكون . وكان العبث مُريحا من ناحية قاسيا من ناحية ، هل يكون الحنان صفوا . إذا جعل الممثلون الردَّة متعتهم ؟ أليسوا أقل من أن تجتاحهم نقمة علوية ؟ ولكنك تعود فتلتمس العذر لهم ؛ فنحن فى حاجة إلى أن نتخفف من الوعى ذاته .

أمسك « صلاح » بفن التأليف بين المتباينات : جعل الأشخاص من بعض النواحى عريانين ليس لهم شعار ولادثار ، ليس لهم ما يؤهلهم لإخفاء نزعات بدائية . ولكن ما قولك فى عاشقين ساذجين بريئين لكنهما لا يستطيعان تحويل العشق إلى لغة ؟

وبينما تظاهر « صلاح » بالحنو على الحديث والمشافهة،اشار إلى السعال والسباب ، وقرنهما من بعيد بما يسميه انتفاض الحنين والعيون السوداء . لا أحد يستطيع أن يتجاوز بسهولة ردود الأفعال العضوية فى أبسط صورها .

ربما كان « صلاح » قد برع فى إقامة هذا المهرجان التنكرى . وربما برع أيضا كما قلت فى التواضع ؛ فقد شبه العمل الشعرى بلعب الأطفال فوق الأسطح بطريقة ضمنية . هل اراد « صلاح » فى الوقت نفسه أن يسربل كل شيء بروح الطفل ؟ : حتى التائهون حديثهم ثغاء كالأطفال لكن الأطفال ليسوا سذجا بالمعنى الدقيق لهذا اللفظ .

أهم محتاجون إلى رقية يرمز إليها - بالجبل والسندباد ؟

لقد أعجبنى تواضع « صلاح » : قال — ضمنا — لن نصنع شيئا . سنظل نكتب القصائد ، ولن تفيد القصائد فائدة كبيرة . ولا أطيل عليك فإذا قرأت القصيدة وبلغت آخرها فقل من جديد: الليل ينفضنى بلا ضمير . هذه الدائرة تحفظ للقصيدة استقلالها أو تعاليها .

لا تقسُ على نفسك ولا تقس أيضا على المجتمع : لن يستحيى الليل . كفى الليل مجدا أننا إن لقيناه فى بعض الطريق أغضينا . الليل كذلك ظنون فى داخل النفس . هذه الظنون — بداهة — بمعزل عن إشارات اللغة إلى خارج ذواتنا . بعض القراء يعجبهم نوع من تلخيص القصائد فى كلمات أساسية . وهذا التلخيص لا يعنى أن الكلمات لا ينقض بعضها بعضا . فالشعر على خلاف النثر كلمات يمحو بعضها بعضا . وقد محا « صلاح » فى القصيدة عمليات كثيرة من قبيل النفض والإثقال وماإليهما ، حين استعمل كلمة الانتشاء استعمالا خاصاً لا يشبه المتبادر إلى الأذهان . لنحاول الاتصال بالمتاعب اتصالا وجدانياً عميقاً الانتشاء قريب من تجديد الروح ، وربما قرب من فن محبة الأعداء أيضاً .

لن يتضح شيء ذو قيمة كبيرة إذا دأبنا على إهمال

تأملات الرواد الكثيرة ، وأهملنا على الخصوص علاقة « صلاح » بالمازنى ـ وربما اتقن « صلاح » من « المازنى » هذا الدرس القيم: لا تخجل من نفسك مهما تصغر، أنا لست أنا فمن أكون . استوصِ خيرا بفكرة اللعب التى كان « المازنى » يتباهى بها على زملائه الرواد المعلمين ـ تذكر أننا قد خدمنا الليل حين وشحناه بألفاظ وعبارات كثيرة . وكان الليل مدين فى وجوده ولو من ناحية جزئية إلى فتنة اللغة أو فتنة الشعر ، فى بعض الأحيان ـ ألم يكن المازنى يحارب فتنة الشعر والخوف ومفهوم العناصر الثابتة المتفق عليها ؟

رحــلة فى الليـل

صلاح عبد الصبور

١ ـ بحر الحداد

الليل يا صديقتى ينفضنى بلا ضمير
ويطلق الظنون فى فراشى الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع فى بحر الحداد
فحين يقبل المساء يقفز الطريق ..
والظلام محنة الغريب
يهب ثلة الرفاق ؛ فُضَّ مجلس السمر
« إلى اللقاء » ـ وافترقنا ـ «نلتقى مساء غد »
« الرخ مات ـ فاحترس ـ الشاه مات !
لم ينجه التدبير ؛ إنى لاعب خطير
إلى اللقاء » ـ وافترقنا ـ « نلتقى مساء غد »
اعود يا صديقتى لمنزلى الصغير
وفى فراشى الظنون ، لم تدع جفنى ينام
مازال فى عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح فى دوامة السكون
كأنهم يبكون
ـ « لا شىء فى الدنيا جميل كالنساء فى الشتاء »
ـ « الخمر تهتك السرار »
ـ « وتفضح الإزارَ »
ـ « والشعار .. والدثار »
ويضحكون ضحكة بلا تخوم ...
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء

٢ ـ اغنية صغيرة

إليك يا صديقتى اغنية صغيرة
عن طائر صغير
فى عشه واحده الزغيب
وإلفه الحبيب
يكفيهما من الشراب حسوتا منقار
ومن بيادر الغلال حبتان
وفى ظلال الليل يعقد الجناح صُرَّة من الحنان
على وحيده الزغيب

http://archivebeta.Sakhrit.com

ذات مساء حط من عالى السماء أجدل منهوم
ليشرب الدماء
ويعلك الأشلاء والدماء
وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض ...
معذرة صديقتى .. حكايتى حزينة الختام
لأننى حزين ....

٣ ــ نزهة الجبل

الطارق المجهول يا صديقتى ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكنَّ صوته الأجَشّ يشدخ المساء
« إلى المصير ! » ... والمصير هوة تروع الظنون
وفى لقائنا الأخير يا صديقتى وعدتنى بنزهة على الجبل
اريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل
لكن هذا الطارق الشرير فوق بابى الصغير
قد مدَّ من أكتافه الغلاظ جذعَ نخلة عقيم
وموعدى المصير ... والمصير هوة تروع الظنون

٤ ــ السندباد

فى آخر المساء يمتلى الوساد بالورق
كوجه فار ميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوى الدخان أخطبوط
فى آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين
وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم
السندباد :
لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق
إن قلت للصاحى انتشيت قال : كيف ؟
(السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت !!)
الندامى :
هذا محال سندباد أن نجوب فى البلاد !
إنَّا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ (الكتاب) فى الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكى لنا حكاية الضياع فى بحر العدم .

٥ ــ الميلاد الثانى

فى الفجر يا صديقتى تولد نفسى من جديد
كل صباح أحتفى بعيدها السعيد
مازلت حياً ! فرحتى ! مازلت والكلام والسباب والسعال
وشاطىء البحار مايزال يقذف الأصداف واللآل
والسحب ماتزال
تسح ، والمخاض يلجىء النساء للوساد
ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوتِ
لعبة العريس والعروس ، والتبات والنبات
والورد فى خد البنات
وعند شط النهر عاشقانِ سارحان
لله ما أحلى عيون العاشقين حين يبسمون
ويقسمون
بحرمة الشجون
وبالليالى المثقلات ، وانتفاضة الحنين
وبالسواد فى العيون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العهد لن يهون

صديقتي ! عمي صباحاً ، هل ذكرت نزهة الجبل ؟

٦ — إلى الأبد

« الرخ مات — لا ترع —فالشاه مايزال »

« والشاه بالبيادق التام »

« إلى اللقاء » — وافترقنا — « نلتقى مساء غد »

لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض

وبعد غد ! وبعد غد !

سنلتقى إلى الأبد .

الإخوة الشعراء العرب

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

أود الإشارة إلى اننى انجزت ، بحمد الله ، كتابى الموسوعى « ديوان الشعر العربى فى القرن العشرين » الذى يتضمن توثيقا دقيقا وأمينا لمسيرة الشعر العربى من مطلع القرن العشرين الميلادى وحتى وقتنا الحاضر فى جميع الأقطار العربية ، وذلك من خلال التاريخ بإيجاز واف لكل شاعر ، وموقعه على خريطة الشعر ودوره فى النهضة الشعرية ، وأعماله المطبوعة .. الخ مع نموذج من إبداعه .

وبالنظر لكونكم ممن تناولهم الكتاب بالتاريخ والدرس وحرصا على تحقيق الدقة الكاملة فيما توفر لدى من معلومات ، أرجو ان تتلطفوا بموافاتى بما يلى :

١ ـ مكان الولادة وتاريخها .
٢ ـ التحصيل العلمى .
٣ ـ الوظائف والمناصب التى شغلتموها .
٤ ـ أعمالكم الأدبية المطبوعة : اسم الديوان أو الكتاب ، الناشر ، تاريخ النشر .

آملا أن تصل إلى إجابتكم خلال شهر من تاريخه ، شاكرا تعاونكم .

مع خالص تحياتى ،،،،

راضى صدوق

العنوان : الرياض ١١٦١٤ السعودية
ص . ب ٩٤٥٧١

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبراهيم فتحى

أيديولوجية الشاعر وأيديولوجية القصيدة

البكاء شعرا الابتسام نثرا

منذ مطلع الصبا ترنمت قصائد صلاح عبد الصبور بأنين لا ينقطع :

يانجمى ! يانجمى الأوحد
مازلنا ـ مازال العالم ...
ما زال كئيبا ـ مازالا
الناس في بلادي ـ صادر عام ١٩٥٧]

وتردد قصيدته الشهيرة « يانجمى الأوحد » أصداء حزنه ففى مناجاته لحبيبته يتحسس ما أبقت أيام الذل » ، وهى ليست أياما عابرة :

ولأن الأيام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب
تعتل كليمات الحب

وهو في مواضع أخرى من الديوان يجهر لصديقته بأنه مريض ، وساعده مكسور ، ومهجته على الفراش كل ساعة تسيل :

وأغزل التراب في سكينتى رداء
وأصنع الأكفان ثم أنجر التابوت

ويتأوه في الصفحات الأولى من الديوان الأول كما هى الحال فيما سيتلوه :

زحف الدمار والانكسار
وابلدتى هجم التتار .

الشاعر في الشهور ذاتها التى عاصرت كتابة القصائد الحزينة كان يهتف بلحن مغاير في نثر صاف جميل : يسقط الحزن : وهو عنوان لمقال صدر في صباح الخير (٢٧/ ٩/ ١٩٥٦) . وفيه يتساءل : لماذا أنت حزين ؟ لماذا أنا حزين ؟ لماذا نحن محزونون ؟ ويلاحظ أن مزاج الحزن غالب على الأغنية في مصر ، يقفز إلى شفاه الأمهات بالتعديد والندب ، وهن يعبثن بأيديهن في شعر أطفالهن . ولكنه يسخر من الشعراء الحزانى . والفنانين الحزانى أشد السخرية فما التقى بصديق

ممن يصنعون الكلام أو الأنغام إلا وجده حزينا ، كأنه عائد لتوه من المدفن ، وقد أودع التراب أعزَّ عزيز .

وهو يقول في حملته على هؤلاء : إنهم ينشرون الحزن ، ويبشرون به ، ويدعون إليه الناس » « والأمر معهم أدهى وأمر لأنهم يعرفون الكلام المؤثر ويتقنونه .. وهم حلفاء الحزن . وإذا لم يتوفر لديهم يبحثون عنه . ولأنهم يريدون أن يستلفتوا انتباه الناس تراهم يجسمون أحزانهم الصغيرة ، كأن الواحد منهم يريد أن يقول للناس : « انظروا ! كيف أنى بطل ، أحمل هذا القدر كله من الأحزان » .

وهو يعدد أسباب الحزن وكلها ترد في قصائده مثل : الفشل في الحب ، ويرفض ذلك الحزن . فالمسئول الحقيقى عن هذا الفشل ، هو المنفصل (عكس المجتمع) الذى نعيش فيه من ناحية العلاقات بين « الرجل والأنثى » فلم إذن تحزن على شيء لست مسئولا عنه . فإذا جاء الفقر سببا للحزن ، وما أكثر ما يتردد ذلك في شعره أيامها ، أنا لا أملك ما يملأ كفى طعاما . وهو يهدى لمحبوبته قلبه .. « هدية الفقير »] وجدناه يقول في صخب إن الفقر خلاصة عهود الاستبداد والظلم الماضيات : « وها نحن ذا في عهد جديد يُرسى دعائم اقتصاد جديد ... وهذا الخير الذى سيتحقق سيعمنا جميعا . وفى فترة الانتظار .. هذه .. لا تحزن وتغلّب على الفقر بأن تساهم في البناء الجديد ، لتقتله قبل أن يقتلك ويقتلنى » ، هذه كلمات صلاح عبد الصبور للمحزونين قبل صيحة محمود العالم الشهيرة في وجهه (المصوّر يونيه ١٩٦٤) لم البكاء والسدّ العالى يمسح أحزان الصحراء ؟

أما الحزن نتيجة للانشغال بالموت ، وهو نغمة واضحة في شعره : هذا الصباح أدرت وجهى للحياة وأغتمضت كى أموت] فهو في المقال موضوع للتهكم « من بعض الناس الذين لا يحبون الحياة » . فإن من يعرف الحياة جيدا ، ويفنى في تيارها الصاخب المتجدد ، لا يفكر كثيرا في الموت . يجب أن نكون واسعي الأفق ، وأن نعرف أن الإنسان ليس أنا أو أنت فحسب . بل ليس هو جيلنا كله ، فإن عمر الانسان على الأرض طويل ومجيد أيضا . وكاد أن يصبح سيد الأرض ، ووارثها كما أراد له الله . ونحن نحترم الإنسان ونقدسه ، ونؤمن بخبرته ، وتجاربه ، وبقدرته على الانتصار دائما ... ولا نشك في أن التطور والارتقاء أمر حتمى ... ولأننا نحب الإنسان ونؤمن بتقدمه فإننا نُخلي للأجيال القادمة مكاننا غير مجبرين ، بل مختارين إننا نموت باختيارنا لأننا نؤمن بالحياة .

والشاعر يخاطب الصديق المحزون في الختام : « أيها الصديق أرجوك أن تفرح وتتفاءل وأن تحاول ، أن تنتصر دائما على ما يحيط بك ، فإن كل شيء جميل يولد في ظل الابتسامة ودع الباكين يبكون[1] .

السيرة الشخصية

وهذه الاقتباسات المطولة لا تستهدف الحديث عن « ازدواجية » في شخصية الشاعر ولا التجريح السطحى الذى لا علاقة له بشعره ، بل التفرقة المنهجية بين أيديولوجية الشاعر وأيديولوجية النص الشعرى فليس من المستطاع أن نستنبط رؤية القصيدة من أفكار المؤلف العامة ، ولا من التحليل السيكولوجى لمواقفه الانفعالية الذاتية . لقد كان صلاح عبد الصبور مواطنا مصريا عربيا ، ينتمى إلى صفوة الصفوة من مثقفى المراتب الوسطى في المجتمع أثناء فترة تحولات سياسية عاصفة ، حافلة بالتناقض كما كانت حياته سلسلة بين درجات الصعود والنجاح داخل النظام الاجتماعى ـ السياسى والدائرة الشعرية معا ـ وما أقل ما تعرض له ـ شخصيا

من « أهوال » المرحلة ولا يمكن أن تكون رؤيته انعكاسا لوضعه الطبقي باعتباره فردا بين عشرات من السادة مديري العموم ، في المؤسسات ، والهيئات المتحكمة في التلقين الفكري . فهل من الممكن أن تكون للمنحنيات الشخصية في حياته أثر موجه لرؤيته بدلا من الأوضاع الاجتماعية ، ويقال : أحيانا : إن بعض التجارب الحادة هي التي ينفرد بها الشاعر ، أما المناخ الاجتماعي ، وما يصاحبه من مناخ فكري ، فيخضع له صلاح عبد الصبور كما يخضع له غيره . (٢)

ويدور الحديث هنا عن نشأته الريفية ، وعن إخفاق زواجه الأول ، ويجرى الاستشهاد بالدكتور شكرى عياد في مجال تجارب صلاح الشخصية ، فهو يقرر إنه سمع معظم قصائد ديوان « أقول لكم » (الصادر سنة ١٩٦١) في دار الشاعر حوالى سنة ١٩٥٨ وكان في غمرة حبه الأول ، ولعله ذاق في ذلك الوقت أكبر قدر من السعادة . ولكن الشاعر ، في شهادة شكرى عياد ، يحس بأن الأرض تميد من تحت قدميه ، وأنه خسر كل شيء عندما تقوض بنيان هذا الزواج ، فاستحالت أغاني الشجن الهادىء في أقول لكم[١] إلى إلى قصائد تقطر مرارة ولوعة في « أناشيد القرار » ومطلع ديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم (١٩٦٤)[٣]

ومن قبيل « الهزات » التي تقدم بها شكرى عياد خيبة أمل صلاح في الماركسية التي أقترفت ما يشبه الاغتصاب حين أوشكت أن تسخر من موهبته الشعرية لخدمتها

ولكن الشاعر يتغنى بالصيغة الثالثة للحرية التي تتفادى قصور الحرية الليبرالية في المجتمع الرأسمالي ، وغيابها في حزب ديكتاتورية البروليتاريا ، وهي « التجربة الجديدة للاتحاد الاشتراكي » ، ويرجو أن تجد صيغة ملائمة للثورة الاجتماعية والاقتصادية معا ، لتكون إضافة إلى ضمير العصر كله (!!) إنه هنا يقدم عرائس موهبته للسلطان طائعات ، دون اغتصاب[٤] ولم يكن تغيير المشار إليه في قصيدة « عودة ذى الوجه الكئيب » من شخص محدد بأنفه وندوبه بعد أحداث مارس ١٩٥٤ إلى الاستعمار وعملائه بعد ١٩٥٦ إفاقة من وهم أو انطواء تحت « قدر من التضليل » ، كما سيقول بعد ذلك ، بل تكيفا بارعا .

وليس من الضروري أن يكون صلاح عبد الصبور على المستوى الشخصي ، باعتباره ذاتا فردية ، أفضل من الجماعات التي أنتسب إليها في البداية ، مثل : الإخوان ، أو اليسار وليس من الضروري أن يكون إعجابه بعبد الناصر في فترة ما نوعا من التضليل ، أفاق منه على إعجابه بسياسة السادات[٥]

وما يعنينا في الحقيقة ليس هو موقف الشخص الشاعر ، بل موقف القصائد ورؤيتها فقد يكون الموقفان متناقضين .

الأيديولوجية الجمالية

وننتقل إلى اتجاه آخر عند غالى شكرى الذى يرى أن أيديولوجية الشاعر الحديث تنبع أساسا من إحساسه الذاتي بالقضايا الكيانية (الوجودية ؟) الكبرى ، لذلك فهو لا ينحصر في أطر سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية ، وإنما يكتسب أيديولوجيته في الإطار الحاضر الشامل « لمأساة » الإنسان فليست المشكلة السياسية أو الاجتماعية عنصرا وحيدا[٥] مستقلا عن بقية العناصر المكتوبة لمأساة البشرية وإنما تتشابك في جوهر مركب يشتمل على الكون بأسره ، كما يتجاوز مرارة الأحداث التاريخية السريعة الزوال ، ليتوقف عند تخوم الحدث اللا نهائي ، في أزمة الإنسان والعالم .

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

والأيديولوجية عند الشاعر فى هذا الاتجاه لها معنى فريد مغاير تماما لمعناها فى بقية الفنون . فالشعر لقاء حار مباشر مع الذات . هو لحظات من العرى الكامل أمام المرآة . لذلك تتحول الأيديولوجية السياسية أو الاجتماعية أثناء عملية الخلق الشعرى إلى أيديولوجية حضارية لصيقة بالذات أشد الملاصقة (كذا) ، فالطبيعة الخاصة بفن الشعر لا تمنحه بناء موضوعيا يتسع للجزئيات الأيديولوجية مثل الرواية ، لهذا يتجه الشاعر إلى الكليات والعموميات، إلى الإنسان والكون وعلاقة أى منهما بالذات فى صراعها الذى لا ينقطع(٦) فالارتباط بين الشاعر والقضية التى اختارها ارتباط لا يحدث بين الانسان الذى فى الشاعر والقضية . وإنما بين الشاعر الذى فى الإنسان وتلك القضية .

وهنا نلتقى بالنزعة الذاتية فى فرديتها الحادة ، داخل ما يسمى بالأيديولوجية الجمالية للشعر ، أو بالأيديولوجية الغنائية الانفعالية وهى تتفاعل مع الأيديولوجية العامة للطبقة الوسطى ، أو التى كانت وسطى (البورجوازية) فى عالم اليوم . ولسنا بإزاء الجوهر النهائى الميتافيزيقى لطبيعة الشعر .

ولابد من إبراز أن صلاح عبد الصبور فى كتاباته عن الشعر - وليس فى ممارسته الشعرية بالضرورة - يقترب من تلك النظرة ، فالشعر عنده طموح إلى « استشراف المعانى الكلية وروح المغامرة الفكرية » ، ولا يقف عند صياغة الانفعالات والأفكار صياغة تختلف عن صياغة النثر ، بل هو فن رؤية هذه الانفعالات وتلك الأفكار ، رؤية تختلف عن رؤية الناثر . وصلاح يحتفى بالقول الذى يذهب إلى أن الشعر الحديث صوت إنسان فرد لا صوت مجموعة من الناس ، ولا صوت فرد موجه إلى مجموعة بعينها ، بل هو صوت هذا الإنسان يتحدث عن نفسه إلى العالم كله . وتلك عند صلاح مسلمة تزلزل المسلمة البلاغية العربية المعروفة ، وهى أن البلاغة هى مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث إليه . وليست تلك المسلمة الجديدة أمرا هينا فى تاريخ الفن ، فهى الدافعة إلى التفرد والمغامرة عند الفنان . وهذا الطابع الفردى فى إنتاج الشعر ، أو فى الأيديولوجية الجمالية » يدعمه أنه شعر كتابة لا شعر إنشاد ، ووسيلة تلقيه الآن هى القراءة فالقارىء أيضا يتلقى القصيدة لقاء حميما ، إذ تنعقد بينهما صحبة مباشرة وهو يتلقاها ، فى حال تختلف عن حال المتلقى القديم فهو لا يرهف سمعه ، ولكنه يرهف ذوقه وعقله وقلبه . لذلك يرى صلاح أن النبرة قد خفتت فى جميع النتاج الشعرى الحديث فى العالم وازداد الشعر صعوبة بلغت مداها فى المدارس المحدثة (**حتى نقهر الموت** : محاضرة ألقاها صلاح فى عَمّان عام ١٩٦٦ قبل أن ينشر غالى شكرى كتابه(شعرنا الحديث إلى أين عام ١٩٦٨) .

وقد نرى هنا المقولة الرومانسية القديمة عن تطابق الصدق الذاتى للقلب (فكرا وشعورا) والقيمة الشعرية . فالشاعر الذى يجيد ملاحظة أعماقه يولد انفعاله كما يقال وفى فمه ملعقة التعبير الشعرى الذهبية فالشعر فى تصريحات صلاح فى إبداعه الفعلى ينبثق عن تجربة داخلية كثيفة ، شديدة الخصوصية ، وهى صفة فذّة للفرد ، تنتج عن حركة الكيان الداخلى أو أعمق أعماقه : حركة سابقة للتعبير اللغوى وأدواته ، ولكنها تكتشف ذلك التعبير تلقائيا دون اللجوء إلى المقولات الفكرية التقليدية ، لتتبلور فى نقاء ذاتى محض ، إنه صدق ذاتى بطولى يعيد إبداع كل شىء من جديد . وربما كان من الألغاز التى تستعصى على الحل تفسير قدرته على أن يكون مفهوما ما عند أى فرد آخر ، أو على أن تكون له قيمة فنية تميزه

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

عن ضروب الهذيان والهلاس واللغو ، لا عند شاعرنا ، بل عند دعاة التفرد المطلق . ولكن صلاحا يجد سندا فى « الإنسان الإنسان »[1] فى الصورة المثالية الانتقائية لإنسان مجرد أبدى ، هو معيار التقييم داخل الكون القديم إن تلك الذات المغرقة فى تفردها تحيا عنده داخل تجريدات كلية موحدة مستعارة من أحد فروع الأيديولوجية السائدة ، عن مأساة الوضع البشرى الوجودية ، وضياع الإنسان فى العالم ووحدته وهجران السماء له .

○ أيديولوجية النص الشعرى

وليس المقصود بالإيديولوجية فى عمومها هنا نسقاً مجردا من المقولات الفلسفية أو السياسية ، أو مذهبا عقائديا ، بل هى ممارسة لغوية اجتماعية ، ولا توجد النظرات والتمثلات والمعتقدات والتقييمات باعتبارها كيانات روحية ، بل باعتبارها علاقات واقعية متجسدة لغويا وسلوكيا بين قوى السيطرة والإذعان ، فهى تجسيد كيف يحيا الناس شروط حياتهم بعد أن يحولوا تجاربهم الجزئية اليومية إلى كل متخيل ، على نحو يعيد إنتاج الهيكل الاجتماعى وقواه المهيمنة داخل الكون . فى الأيديولوجية العامة للفلاح العادى الذى يموت فى قصيدة موت فلاح [ديوان أقول لكم) تصور كلى لدورة حياة يفرضها القدر لا مخرج منها ، إنه كان كل صباح يصنع الحياة فى التراب

والقصيدة تمجد « العمل » وتتخيل غياب الشروط القمعية المحيطة بهذا العمل ، فإحياء الأرض بالخضرة من أول الزمان حتى الموت فى الظهيرة كان معناه فى الحقيقة أن يظل وجه الفلاح الشاحب مجدورا ، مثل أديم أرض جرداء ولكن الأيديولوجية العامة تصمت عن ذلك . وتمجد القصيدة كذلك الجماعة المتآلفة التى لا ينفصل الفلاح عنها باسم فردى أو ملامح خاصة ، إنهم جاءوا ليسبلوا عين أخيهم ، أو يقبلوا جبينه ويغيبوه فى التراب

وحدقوا إلى الحقول فى سكينة
وأرسلوا تنهيدة قصيرة ... قصيرة
ثم مضوا لرحلة يخوضها بقريتى الصغيرة
من أول الدهر ، الرجال .

إن هذا السيزيف » وأمثاله فى قرية مصرية ظلت الصخرة السمراء بين مكنبيه ثابتة . وعلى الرغم من أن القصيدة تمتدح أنه « **لم يكن كدأبنا يلغط بالفلسفة الميتة** » لأنه لا يجد الوقت فى غمرة العمل (الذى لا تقول القصيدة إنه يفتقر إلى أى إبداع ، أو تطور ، أو أمل فى مستقبل) إلا أن هذا الفلاح فى القصيدة تعشش فى ذهنه تصورات أيديولوجية ، أشد موتا من جميع الأموات عن الكون والمصير ، تعمل على فرض الموت داخل حياة أمثاله وإعادة إنتاج العلاقات المؤقتة باعتبارها شيئا يمتد من أول الزمان حتى مصارع الأجيال جيلا وراء جيل .

وتفكيك العناصر ، المكونة للقصيدة : حياة إنسان طبيعى ، موت مثقف ، من ورق عن فلسفة ميتة ، سكينة اضطراب ، نهاية استمرار . فلاح صامد بالصخرة ، المثقف سيزيف يصعد ويهبط يكشف عن تناقض بين اتجاه التصورات داخل القصيدة . لقد قيل إن هذه القصيدة تنتمى إلى مرحلة تأثر الشاعر ببعض اليساريين ، ويستشهد كثيرون بقول شكرى عياد فى مصدر سابق : إن اتصال عبد الصبور بالماركسية كان عن طريق بعض المثقفين اليساريين « **وأكثرهم فى ذلك العهد لم يكونوا على حظ كبير من الثقافة بل كانت الثقافة فى قاموسهم سبّة** » ومهما يكن هؤلاء الذين يحملون أيديولوجية اليسار جهلة فإنهم لم يمجدوا قط استسلام الفلاحين لنزعة قدرية كما تشهد « الشعارات » التى ينتقدها شكرى عياد دائما عن الثورة على الأوضاع . ولكن التناقض فى القصيدة بين رأس الفلاح المثقل بالعذاب ،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتعاسة أوضاعة ، وبين سكينته وطمأنينته ، ومقابلة الموت في جسارة ، لا ينبع في المحل الأول - من سعادة الشاعر في حبه الأول أثناء كتابة قصائد الديوان - كما سبقت الإشارة - مما جعل الشجن هادئا رقيقا . بل قد ينبع من الأيديولوجية الجمالية التى كان الشاعر يرتاح إليها ، وهى تقوم بتعديل « الأيديولوجية العامة .

ولنكرر ما يقوله « **تيرى إيجلتون** » في « النقد والأيديولوجية » من أنّ اللغة ، تلك العملة البريئة الطبيعية ، في حقيقتها ساحة معركة تحمل ، استعمالاتها آثار جراح وضروب شقاق وانقسام وكل عواصف الصراع السياسى والقومى والطبقى فاللغوى هو دائما اللغوى الأيديولوجى السيكولوجى الاجتماعى السياسى . واللغة المشتركة حافلة بالصراع ، فهناك لغات متحاربة عند الشعراء في الفترة ذاتها ، لإدماج الأفراد القراء ، منذ طفولتهم وسنوات تنشئتهم وتعليمهم في هذا الشكل أو ذاك من الأشكال الإدراكية والرمزية ، لتلك القوى السائدة ، أو المعارضة ويمارس الشعر وظيفته الأيديولوجية على نحو طبيعى تلقائى وفى فورية تتصف بها التجربة الحية . ولذلك فإن أيديولوجية قصيدة « موت فلاح » ليست هى الايديولوجية العامة السائدة في المجتمع . فمثقفو الطبقة الوسطى الذين يمارسون الإبداع يقيمون داخل الإطار العام نسقا فرعيا يحمل سمات المعارضة ، يقبلون الاستقلال والتصنيع والقومية العربية والاشتراكية الرسمية التى يجدون فيها مجالات للصعود ، ولكنهم يعارضون إلغاء التفكير المستقل ، والتعبير المستقل ، بل وغياب الحرية الفردية وهذا تناقض اجتماعى حقيقى لا ينتمى إلى الأخلاقيات الشخصية . وتجىء التناحرات داخل حلف السلطة وانعدام الاستقرار في الممارسات ، ثم الهزيمة ، لتحول « السياسة » إلى مناورات وصفقات ومقاولات على خلفية من القمع البوليسى . لقد أصبح الالتزام إلزاما والواقعية قبولا للأمر الواقع وكان لابد من الاحتجاج على ما في الواقع من سوقية غليظة وكبت ووصولية إنتهازية . وفى بعض الأحوال لم يكن هذا الاحتجاج رفضا للعلاقات السائدة ، بل مهدبا معترفا به تحتاج إليه تلك العلاقات باعتباره عطلتها المدفوعة الأجر ، ونوعا من تقسيم العمل ، وتوزيع الأدوار ، لا يمس الأساس ، رحلة داخلية ترفيهية بعيدا عن الحياة اليومية . وهى رحلة سياحية لا يقوم بها مغامرون مكتشفون رواد ، فهى معروفة الخريطة والمسالك مقدما ، فعل تسيح ، وحلم محلّق .

تناقضات خصبة :

وليست أيديولوجية قصائد عبد الصبور صيغة منظومة من أيديولوجيته السياسية العامة ، بل هى تتناقض معها في بعض الأحوال فهذه الأيديولوجية تعاد صياغتها جماليا .

وليست تلك الأيديولوجية الجمالية أو الرؤية لمحة متجانسة الأجزاء ، بل هى مركب متعدد المستويات . إنها التقاء روافد متنوعة داخل تركيبها مثل نظريات الأدب ، والتقاليد الشعرية ، والممارسات النقدية ، والأجناس الأدبية ، والأعراف ، والأدوات ، وكذلك التصورات عن دور الجمالى ووظيفته ومعناه وقيمته داخل ثقافتنا الراهنة .

ولابد أن نلاحظ اختلاط الأمور بالنسبة لشاعرنا ففى قصائده تكون النغمة التشكيلية أحيانا قد تبنت دور الشاعر بوصفه المعبر الملهم عن القيم الجماعية

يـاسيف المعتصم الثائر - اخلع غمد سحابك - وانزل في قلب الظلمة - شق العتمة - واضرب يمنى في طبرية - واضرب يسرى في وهران

(قصيدة أبى تمام ١٩٦١)

بل إن الشاعر حينما يرقد وحيدا فى سماواته » فإنه يحلم بالرجوع إلى أصحابه الأخلاّء بظهر السوق ، ممتلئا بالأنغام والأبيات فهو يجافيهم ليعرفهم . المنشد يخاطب الجماعة أو يخاطب صديقا أو حبيبة داعيا إلى الفعل والتجاوز والمشاركة فى قلب الجماعة . « الأنا » تعبر عن « النحن » فى تقاليد الشعر الشفاهى .

وقد يكون الشاعر هو المنشق المتمرد الناتج فى مرصد هامشى مؤقت فى قصيدة « الظل والصليب » من نفس الديوان : هذا زمان السأم نفخ الأراجيل سأم دبيب فخذ امرأة ما بين أليتى رجل سأم . لا عمق للألم . لأنه كالزيت فوق صفحة السأم . لا طعم للندم . لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة ... ويهبط السأم يغسلهم من رأسهم إلى القدم طهارة بيضاء تنبت القبور فى مغاور الندم .

وهذه القصيدة ينتقدها غالى شكرى : فقد يكون الخيط الفكرى فيها شديد الوضوح فالسأم فى المستوى الفطرى هو فاعل ما تصوره بقية القصيدة من إحباط ولكن الخيط الفكرى وحده لا يصنع شيئا ؛ لا يكسب التجربة وهج الحياة ، ولا يملأ شرايينها بالدم ، ولا يسرى فى خلاياها مسرى الكهرباء . التجسيم الموضوعى وحده هو عند غالى شكرى الخالق المبدع للتجربة الشعرية النابضة ، ثم يجىء التقارب بين مستويات هذا التجسيم فى مختلف مقاطع القصيدة ليخلق التوازن والتناسق فى هيكل التجربة الشعورية ككل .

والأيديولوجية الجمالية عند غالى شكرى هنا تقوم على المسلمات الرومانسية فى صياغة لها بكلمات إليوت عن المعادل الموضوعى : فالقصيدة افتقدت أدوات التعبير القادرة على تجسيد العاطفة والانفعال وإثارتهما فى وجدان القارىء بصورة مماثلة ، أو قريبة من الإحساس الأصلى المزعوم عند الشاعر » . ولكن لا أحد يستطيع أن يعرف الكثير عن هذا الإحساس الأصلى المزعوم عند الشاعر ، ولا عند أحد القراء . وعند هذه الأيديولوجية تصبح القصيدة مرآة للتجربة الوجدانية ، كما يكابدها الشاعر فى حياته ، باعتبارها اندفاعا أو طفحا تلقائيا للانفعال الحار نجح الشاعر فى إقامة قنوات التوصيل الملائمة التى تحملها إلى القارىء .

تحوير الأيديولوجية الشخصية :

وربما لم يكن هناك هذا التناظر الحسابى أو التعادل الأدانى بين الخيال الشعرى والشخصية الإمبريقية فالقصيدة التى تصور تجربة انفعالية ليس من الضرورى أن تكون جزءا من السيرة الذاتية للشاعر ، أو تعبيرا عن المزاج النفسى الحافل بالسأم لصلاح عبد الصبور فى مكتبه أو فراشه ، أو تربطها بحياته علاقة سببية مباشرة (العلاقة قد تكون شديدة التعقيد والمفارقة) .

وتعمل الصياغة الجمالية الأيديولوجية بكل رصيدها من الصيغ المتاحة ، ومن مواضعات التعبير ، على ألا تكون العلاقة بين الخيال الشعرى . مجسدا فى البناء اللغوى الإيقاعى للقصيدة وبين الواقع النفسى للشاعر والقارىء ، علاقة تبعية سببية تمضى فى اتجاه واحد فالمواضعات السائدة أو البازغة تحيل حياة الشاعر إلى أقنعة أسطورية ، أو نموذجية ، وفقا لمقتضيات بعض الاتجاهات الأدبية وقد تقوم الأيديولوجية الجمالية التى يتبناها الشاعر فى قصيدة غنائية اعترافية بتحوير حدث انفعالى ، أو تجربة مصورة ، إلى نقيضها وتقدم تفاعلا

محيرا بين الواقع والوهم ، وتضادا صارخا بين التوقير المتعبد « للمحبوب والإيماءات الغليظة الهازئة به .

وتحيا القصيدة حياتها المستقلة عن التجربة النفسية للشاعر تحت تأثير أدوات تعبير وصيغ تقنية وتراث ممتد وكلها تتجاوز الفرد وتجربته وتحمل تضمنات أيديولوجية مغايرة تكوين لغوى يطوقه المعنى ويحاصره ويكسوه ، وهو معنى يحيا « بين » ذوات فردية تنتمى إلى أزمان مختلفة كما يوجد « داخل » الذات الفردية ، وتكف القصيدة عن أن تكون مجرد وعاء لتجربة سيكولوجية ؛ فهى لا تناظر الإطار الذهنى للشاعر ولا للمتلقى وليست وثيقة سيكولوجية (ولا شهادة سوسيولوجية وقصائد صلاح تحوى عناصر جمالية قد تكون نتاجا لتشكيلات ايديولوجية تنتمى إلى مراحل تاريخية مختلفة .

فالقصيدة ليست محاكاة لتجربة سابقة ، أو تعبيرا عن أيديولوجية جاهزة ، بل هى إبداع لأيديولوجيتها الخاصة ، لها منطقها الذى يستبعد ويختار ويعيد التنظيم .

وهذه الإيديولوجية فى عيون القصائد عند صلاح عبد الصبور تركز على الصراع بين جوهر الانسان فى امتلائه الحسى ، وثرائه الانفعالى ، وتحليقة الفكرى وطاقات فعله وبين سقوطه فى الوجود المزق المغترب داخل العلاقات الاستغلالية القمعية ولا تمكن ترجمتها إلى نسق من المقولات الفلسفية المجردة أو إلى مذهب متكامل .

ماذا تبغينى يارباه ؟
هل تبغينى أن أدعو الشر باسمه
هل تبغينى أن أدعو بالاسماء الظلم ، وتمليق
القوة ، والطغيان ، وسوء النية ، والفقر
الروحى ، وكذب القلب ، وخدع المنطق ،
والتعذيب ، وتبرير القسوة ، والإسفاف الفعلى

وزيف الكلمات وتلفيق الأنباء ..
لا لا

لا أقدر يارباه
صوت عظيم
اخرج منها ، فانك رجيم

« **الموت بينهما** » **من الإبحار فى الذاكرة ١٩٧٩**

والشاعر العاشق المعشوق يصبح عاهرا متوج الفودين بالحديد والحصى ، تحب فيه المرأة وهو ملكها الغريب الاسم المزيف السمات رؤية قديمة لفرد آخر ، كان يشبهه ولكنه ليس هو ، كان فتى الحلم جميلا ، وليس مزوقا كما أصبح بعد السقوط ، مثقفا

لا ذرب اللسان . **محتشما نبالة فى الطبع لا خوفا وعاطفا لا عاطفيا .**

(احلام الفارس القديم) **قصيدة أغنية لليل**)

وفى قمة (**الانتصارات وتعاظم النجاحات**) **قبل هزيمة ١٩٦٧ فى أحلام الفارس القديم قصيدة وديوانا** (١٩٦٤) **كانت الأيديولوجية الجمالية عنده تنظر فى اتجاه معاكس بين المواقف السياسية والاجتماعية التى تؤيدها أيديولوجيته السياسية ، كانت زاوية الرؤية الشعرية هى تعميق السمات الإنسانية وشجاعة الرأى والكبرياء ، وعمق الانفعال والتعاطف**

كنت إن بكيت هزنى البكاء ، وكنت عندما احس بالرثاء للبؤساء الضعفاء ـ أود لو أطعمتهم من قلبى الوجيع والفرحة البسيطة وكنت إن ضحكت صافيا كاننى غدير يفتر عن ظل النجوم وجهه الوضىء] . إن الابتذال السوقى والمنافسة قاطعة الرقاب والفردية المختنقة فى حمى الصعود خلقت حنينا سوداويا إلى نمط عتيق للفردية القروية والفرد البرىء فى حضن الجماعة والطبيعة ، باعتباره ملاذا روحيا متخيلا للبكارة والنضارة

والانسجام داخل الفرد وخارجه فى مواجهة تجار الاشتراكية من البيروقراطيين والبصاصيين والجلادين والمتسلقين .

وظل الشاعر يحن إلى الدمعة البريئة ، والضحكة البريئة ، والحب الرقيق ، والطهارة ، وعناق غصني الشجرة ، وجناحي الطائر وهذا الحنين المستمد من رصيد الماضى لا يستهدف رجعة ولا نكوصا فالحبيبة صافية كأنما كبرت خارج الزمن فى كون خلا من الوسامة أكسبه التقتيم والجهامة ، وتظل الرؤية الجمالية تركز على ليل يكرر نفسه وصبح يكرر نفسه وعلى الوحشة تهبط فى القلب مع الإظلام ، ورفيف الرايات المتضورة والمكسورة ، وقصص القتلى والقتلة ، وضجيج الطرقات ، وجنازات الأموات بل **وسأم التكرار يكرر** نفسه » فالمدينة كررت أيامها وخزنت فى لحمها وجلدها المكررين ملايين من الكدريين وحين يتمرد بعض المكرورين على التكرار ، تسلمهم الأيام للتكرار . (تكرارية - من الابحار فى الذاكرة) . وفى مقابل هذا الأغتراب ينتسب الشاعر إلى الطاقات الحيوية للانسان فى حواسه ، إلى شهوة الأطراف ان تلمس أعراق الشفتين وشهوة الشفتين إلى التقبيل وشهوة الأنف أن تعرف ، ورغبته فى معرفة من أين تجىء حُمّيا الكأس ، والموسيقى وتجاوب ذكرى نبض فى وقدة نبض .. وكل ذلك ذكرى ، فهو مغترب فى أنحاء الكون ، مغترب عن جسم هامد .

إن مواد البراءة الطفلية المطهرة من وحل التجربة الروتينية ، وقيود اللحظة الحاضرة ، والاختناق ، والسأم تبحث عنها القصائد فى أعمق أعماق الوجود ، أو فى أعلى الأعالى ، فى الما وراء خارج المجتمع ، اعتمادا على مغازلة الصيغة الغنائية فى الموروث الشعرى فالمحبوبة مرتبطة بالطبيعة ، وهى تنهب « مخزن » الطبيعة من العبير والألوان والأصوات ، وتصاحبها مفردات ذات قيمة غنائية مستقلة ، مثل : النجوم ، والفجر ، والجدول ، والأزهار ، تشكل تداعيات جاهزة ، ولا يبقى على الشاعر إلا تنسيق باقة لفظية من عناصر الطبيعة تثير مجرد نطق ألفاظها القيم الانفعالية المتراكمة حولها .

يغسلنى حنانك الرقيق مثلما ـ تغتسل السماء بالغمائم ـ ومثلما تهتز للربيع شجرة يسقط عنى ورقى القديم يموت حزنى العقيم حزنى المقيم . يصافح الحياة وجهى الذى نضرته بسمتك أمد نحو الشمس كفيا ـ وأرفع العينين للنجوم (احلام الفارس القديم) .

فالحواس الطازجة متلهفة فى الصيغ التراثية على عالم من الخبرة الجديدة يعرف الشاعر مكانها الدقيق ، فهو فى الطبيعة البدائية والطفولة البريئة والأرض البعيدة عن مواضعات التجربة اليومية المغتربة وفى الذكريات المتخيلة وفى الاستقصاء الشديد الرهافة لمويحات الذات . انه نموذج طوبائى مستمد من المخزون الغنائى وأيديولوجيته المستمدة دون تغيير ولكن هذا الجهاز الغنائى العاطفى مؤسسة أيديولوجية قد تنثر الأزهار الصناعية على بشاعة العالم الواقعى وتنفث نارها فى أدوات التوصيل الجماهيرية من أغان وأفلام ولن نجد فى قصائد صلاح التى تستخدم تلك الصيغة بنية متجانسة لتجربة تتصف « بوهج الحياة أو ممتلئة الشرايين بالدم كما يتصف هيكلها الشعورى ككل بالتوازن » على حد قول غالى شكرى . فقصائده متعددة الصيغ المتناقضة دون توازن أو اتساق فى الهيكل الشعورى . وذلك ليقيها من الوقوع فى شرك المسلمات العتيقة وكيف لتجربة عن الموت فى الحياة والسأم أن تتصف بوهج الحياة

وتدفق الدم بالشرايين ؟ فالشاعر يتعمد أن يقدم صراعا بنيويا وخللا فى التوازن بين الصيغة الوصفية التفصيلية لبعض صور السأم فى قلب تجارب لذية مثل نفخ الأراجيل والشروع فى المضاجعة ، وبين طراز متهكم عن الدور التطهيرى للسأم ، بالإضافة إلى صورة معممة لاستسلام مكتئب يخفى تحته حذوة احتجاج صاخب وحينما تتخلى بعض مقاطع قصيدة الظل والصليب عن الصورة بالمعنى الحسى المجازى ، فإنها تستخدم بعض التماثلات النحوية فى التركيب اللغوى وقافية موحدة لتؤكد مفارقات حياة بلا حياة .

أنا الذى أحيا بلا أبعاد
أنا الذى أحيا بلا آماد
أنا الذى أحيا بلا أمجاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتنتهى القصيدة بصورة ساخرة نفاذة عن الأنف المجدوع نتيجة الاشتباك بالواقع والخروج من السأم .

وهل من الممكن للمفاهيم أن تنقل نثرا هذا الموقف الشعرى من الكون والإنسان عند صلاح عبد الصبور فى خصوصيته الفريدة ؟

---

(١) صلاح عبد الصبور ـ الأعمال الكاملة المجلد السابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ مقال يسقط الحزن ص ص ١٢٣ ـ ١٣٠

(٢) د . أحمد عبد الحى . شعر صلاح عبد الصبور الغنائى . الهيئة العامة للكتاب ١٩١١ ص ص ١٩ ـ ٢١

(٣) د . شكرى عياد ، صلاح عبد الصبور وأصوات العصر ، مجلة فصول المجلد الثانى العدد الأول .

(٤) الفكر المعاصر يوليو ١٩٦٨ الأعمال الكاملة مصدر سابق ص ٣٢٦ .

(٥) انظر د . أحمد عبد الحى مصدر سابق ص ص ٢٠ ـ ٢٧ .

(٦) غالى شكرى . شعرنا الحديث إلى اين . دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ص ص ١٧٤ ـ ١٧٥ .

المصدر نفسه ص ٢٤٢ .

ماهر شفيق فريد

قراءة فى آخر قصيدة لصلاح عبد الصبور

إذا كان شهر اغسطس ١٩٩١ قد وافق الذكرى العاشرة لوفاة **صلاح عبد الصبور**، فإننا لا نريد أن نتخذ من ذلك ذريعة للحديث عن حياته. لسنا ممن يؤمنون بالمدخل البيوجرافى إلى شعر الشعراء، وإنما نحن نؤمن بأن الكلمة الشعرية أهم ما فى حياة صاحبها، وأن شعره هو لباب سيرته الداخلية والخارجية على السواء. فما كانت فى حياة **صلاح عبد الصبور** أحداث لافتة، ولا مواقف خارقة، ولا كوارث جسام، ولا نِعم تجاوز المألوف، وإنما كانت — على السطح — تجرى عادية بشكل عام، تشبه حيوات غيره من الأدباء فى أغلب تفاصيلها وإن افترقت عنها هنا أو هناك. ووراء هذا السطح كانت حياة الشاعر الحقة التى كفلت له أن يكون واحداً من أبرز شعراء جيله، حياة داخلية خصبة عرفت التمزق الروحى، والأزمات الوجودية، والتردد بين قطبى الزهد واللذة، كما استوعبت — خلال عمرها القصير نسبياً — منجزات عصرنا فى الأدب والفلسفة والسياسة، وتوقفت لدى موانىء فكرية ومذهبية عديدة، واستودعت لحظاتها تجربة الإنسان الحديث باعتباره وريثاً لكل العصور، وزاوجت بين الفكر والحس، بين التأمل المجرد وعشق العينى المحسوس. وعن هذه الحياة الداخلية، كما تتجلى فى قصيدة بعينها، نتحدث هنا.

« عندما أوغل السندباد وعاد »، قصيدة من أواخر ما نشر **صلاح عبد الصبور**، وإن كنا لا نجزم بأنها آخر ما كتب، حيث أنه قد تكون بين الأوراق التى خلفها حين وفاته جذاذات من قصائد، وشذرات كان يُراد لها أن تكون نواة أعمال أكبر. نشرت القصيدة فى مجلة « العربى » الكويتية فى عدد أكتوبر ١٩٧٩، وأعيد نشرها — بخط الشاعر — فى كتاب **« وداعاً فارس الكلمة »** الذى أصدرته الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٢، عقيب وفاة الشاعر. والقصيدة ذات قيمة رمزية من حيث أنها إيماءة وداع، خلاصة عمر، حصاد تجربة، بطلها هو السندباد أحد أقنعة صلاح عبد

الصبور ، لا بل هو صلاح عبد الصبور ذاته ، فعنده يتحد الوجه والقناع ، أو بتعبير بودلير الذى كان شاعرنا له محبا وإلى شعره منجذبا — يتحد الجرح والسكين ، الفريسة والجلاد .

والسندباد شخصية أثيرة فى أدبنا العربى الحديث ، كما فى آداب أجنبية عرفت لكتاب « ألف ليلة وليلة » قدره ، واستوحت شخوصه وموضوعاته . فمن بين رفاق صلاح عبد الصبور على مسيرة الشعر الحديث نجد الشاعر العراقى بدر شاكر السياب يؤلف قصيدتى « رحل النهار » و « مدينة السندباد » . وللشاعر اللبنانى خليل حاوى قصيدتان عنوانهما « وجوه السندباد » و « السندباد فى رحلته الثامنة » . وفى مجال المسرح نجد لشوقى خميس مسرحية عنوانها « السندباد » . وفى الرواية كتب عبد الرحمن فهمى — وهو من أعمدة « الجمعية الأدبية » التى كان شاعرنا فى شبابه من أبرز أعضائها — رواية « رحلات السندباد السبع » . وفى النقد الأدبى نجد لجبرا إبراهيم جبرا كتابا عنوانه « الرحلة الثامنة » أو الرحلة التى تلى رحلات السندباد السبع وتحملها إلى آماد جديدة . لا ، بل إن شبح السندباد ليتخايل فى رواية أديب أيرلندى هو جيمز جويس ، صاحب « يوليسيز » ، وذلك حين يكتب بأسلوب طليعى ، أقرب إلى التدفق السيريالى ، فقرة ترجمها الدكتور لويس عوض فى كتابه المبكر والهام « فى الأدب الانجليزى الحديث » (١٩٥٠) . يقول جويس :

« ماذا اتعبه ؟
إنه متعب بعد طول السفر
مع رفاقه . ومن رفاقه ؟

السندباد البحرى . السندباد البحار ، والصندباد الصياد ، والخندباد الخياط ، والتندباد النجار ، والحندباد الحداد ، والفندباد الفلاح ، والبندباد البناء ، والهندباد الهجّاء ، والرندباد الرقاص ، والكندباد الكشاف ، والدندباد الدساس ، والطندباد الطحان ، والزندباد الزمار ، والسجندباد السجان ، والغنغباد الغثغاث .

متى كان ذلك ؟

حين مضى إلى الفراش المظلم فوجد مربعاً حول بيضة الفرخ . فرخ الرخ ، رخ السندباد البحرى فى ليلة الفراش ، فراش كل فرخ ، فرخ كل رخ » .

أى علاقة يمكن أن تنشأ إذن بين هذه الشخصية الأسطورية وبين شاعر مصرى حديث ولد فى ٣ مايو ١٩٣١ ، وتوفى فى ١٤ أغسطس ١٩٨١ ، وتخرج فى كلية الآداب ، جامعة القاهرة فى ١٩٥١ ، وعمل مدرساً وصحفياً ومستشاراً ثقافياً بالهند ورئيساً لمجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب ؟ أو بعبارة أخرى : ما الذى اجتذب صلاح عبد الصبور فى شخصية السندباد دون غيره من الشخصيات التى تحفل بها آداب الأمم المختلفة وأساطيرها ؟ الإجابة عن هذا السؤال — من واقع شعر الشاعر ، لا من واقع الرجم بالظنون — تستطيع أن تقدم مفتاحاً لعالم هذا الشاعر وعقله الخلاق ، وذلك لما هو معلوم من أن فعل الاختيار الفنى فعل قصدى ذو دلالة ، لا يكون عشوائياً قط ، وإنما ينبع من اهتمامات الفنان ويصب فيها ، ويعكس أعمق انشغالاته الروحية ، وهمومه الفكرية ، ومشكلاته التقنية .

قبل أن نعرف السر فى انجذاب صلاح إلى السندباد ، وقبل أن نتحدث عن قصيدة « عندما أوغل السندباد وعاد » يجمل بنا أن نقرأ هذه الأبيات من قصيدة باكرة له ،

هى قصيدة « رحلة فى الليل » :

فى آخر المساء يمتلئ الوساد بالورق
كوجه قارميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوى الدخان اخطبوط
فى آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين
وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم

السندباد هنا ـ مثل اوديسيوس عند الإغريق ، أو مثل مهيار الدمشقى فى شعر ادونيس ـ رمز الرحلة والمغامرة والسعى وراء المعرفة . إنه ـ بتعبير نيتشه ـ واحد ممن يعيشون فى خطر ، يبنون مدنهم قرب بركان فيزوف ، يرسلون سفنهم إلى بحار مجهولة . وهو فى هذا يقف على النقيض من الندامى : رمز الإنسان العادى القانع بحياته اليومية ، يضاجع زوجته ، ويغرس الكروم ، ويعصر النبيذ احتياطاً لمقدم الشتاء . وقد كان صلاح عبد الصبور فى عمق اعماقه ـــ ومن وراء سطح حياته الهادىء المتزن ـــ واحدا من رحالة الحياة الذين تضطرم بأعماقهم شهوة الجنون المقدس ، ويرمضهم شوق لاعج ، إلى اعتصار تجارب الحياة قطرة قطرة ، حتى لا يبقى فى الكأس سؤر ، ولو كان الثمن فى حياة الشاعر . وقد دفع شاعرنا ذلك الثمن ـــ فى لحظة عبثية ارادها القدر ـ وكأنه يأبى على الإنسان أن يفرط فى تساؤلاته ، ويريد له أن يقنع بالسهل اليسير ، وهيهات هيهات .. فما الشاعر سوى اندفاعه لا تتوقف صوب المستقبل . إنه ـــ بتعبير برجسون ـــ سورة حيوية تحيل المادة الغفل والهلام السابق للفكر (اللوغوس) إلى وجدان يتلظى ، وعقل يستشرف آفاق الغد ، وروح تتأجج هوى وغضبا وحيرة وعذابا : ذاك قدر الإنسان مذ كان ، لا بل هو شرفه ومجده وإكليل غاره الذى به ينماز عن سائر الخليقة من جماد ونبات وعجماوات .

وفى قصيدة أخرى لصلاح عبد الصبور هى قصيدة « الملك لك » نلتقى بالسندباد واحدا من التهاويل الخرافية التى تعمر خيالات الطفولة ، وتزحم اركانها ، فتروع الشاعر الطفل ولكنها ـــ على غير إدراك منه ـــ تشحذ خياله ، وترهف وجدانه ، وتعده لما ينتظره من رحلات فكرية أو وجدانية على الورق :

واحلم فى غفوتى بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد وبالعاصفة
وبالغول فى قصره المارد
فاصرخ رعبا
وتهتف امى باسم النبى

هذا هو السندباد الذى اصطفاه الشاعر واتخذ منه خدنا ومرشدا ورفيقا . إنه رمز الرحلة الخارجية التى تراسل الرحلة الداخلية ، ومن عناقهما يتولد التكامل الذى ما فتات البشرية تطمح إليه بين الكلمة والفعل ، بين الرغبة والتحقق ، بين الغريزة والعقل :

لنقرأ الآن قصيدة « عندما اوغل السندباد وعاد » :

كل شىء تجلى له وتكشف ..
كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتما ،

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وصار الرحيل
مللاً يستطيل
ثبت السندباد مجاديفه وادار الشراع عن الريح
واستعد ليوم المعاد

فى فصول الرحيل الطويل
عرف السندباد الصباحات
عرف السندباد الاماسى
كان بعض الصباحات يتسع البحر فيه ،
ويصبح كونا من الطيب واليشب ، والشمس
مجمرة تتدلى سلاسلها الذهبية ، ثم
يعانقها الغيم ، تبتل حافتها بالندى ،

كاشفا سر الوانها السبعة المستكنة فيها
يخرج البحر الوانه
يمزج البحر الوانه
يتبارى مع الشمس وصلا وعشقا ، ويبذل
حتى تحلّ العرى ، ويذوب الوجوم
زبرجدة يصبح البحر ، ينفث لؤلؤه
الزبدى ، ويملؤك الفرح يا سندباد كما
امتلات حبة بالرحيق ، وتمثل للنزع والنسم
صدرك قيثارة تتثاوب فيها اصابعها الخشنات
الرقيقات .
ينتشى السندباد بمرأى الزمان يعود
إليه،وينفى ويثبت فيما حوت عينه من رؤى ،
وما احتملت من ظلال البلادوما احتملت من شجى
كامن او اسى مستعاد
ويبحر فى عرقه ودماه ، ويرسى بشط
الزمان البعيد القديم

وتعود إلى السندباد طفولته ، وتعود الحقول
حقولا ، ويعود الغدير ليمتد كى تتارجح فى جانبيه
الحقول
وتعود السكينة كى تتمدد فوق الغدير
وتعود نجوم المساء
لكى تتناثر بين ملاءاتها ارخبيلا
يطوف بين جزائره السندباد
زمنا مستعاد

ويعدو .. ويعدو ..
(يضحك السندباد لصورته ، وهو يعدو)
وتصلصل فى قلبه الطفل اجراسه الذهبية ،
يعدو .. ويعدو
ويعود إليه صباه رغيفا ، ونهدين
كانا يميلان فى صدره ، يلثمان معا بين خاصرتيه ،
لقد خانك الوقت يا سندباد ، تسرب فوق رمال
حياتك ، لولا فم البحر ، اسنانه الزبدية ،
لولا عناق الرياح وانفاسها فى وتينك كانت
حياتك مقفرة كشتاء الصحارى ، وملساء
مثل صخور الشواطىء ، كنت قضيت من
الوجد والحزن ، اوغل إذن سنبداد ، اخترق
خيمة الافق ، وادخل ..
ترشف نداها البليل ، ارتعد نشوة ،
وتحول عمودا من الفرح والنار ، ينتفض جدرانها ،
يتلهب فى عمقها ، ثم يهوى كبرق اضاء ، كبرق خبا
... وتقضى زمان الصبا

كان بعض الصباحات ينكمش البحر فيه ..
ويغدو اديما من الجلد ، اسود مغضوضنا

لزجا بالطحالب والسمك الميت والزيت ، تلهث
نحو الاديم شفاه المياه مشققة عطشا للرياح
.. اهذا هو البحر ؟
لحد من الماء ، واد من الخضرة المطفأة
.. اهذا هو البحر ؟
موت تئن به جهشات المجاديف معولة ، والشموس
ممزقة في جهات السماء

كان بعض الأماسى غطاء جميلا كجسم امراة
كان بعض الأماسى غطاء ثقيلا كقبر
كان بعض الأماسى ثوبا شفيفا ، ذيول
الطواويس ، نثر النوافير ، أعراف خيل
الرياح العراب
يمتطى السندباد الظلام المنقط بالضوء ،
يبحر نحو مياه السماوات ، وحدك تمضى
ايا سندباد ، وقد ثمل الندماء واغفوا ،
ونامت ايادى رجالك فوق المجاديف ، لا
شاهد لارتفاع البراقع إلا عيونك ،
جزت طباق الهواء الثمان الكثيفة ..
بحره سبع سماوات ، واصبحت معنى
تحوم فيه المعانى ..
وجدت .. فقدت .. وجدت ..
ورايت الذى قد سمعت
وسمعت الذى قد رايت

كان بعض الأماسى ثوبا صفيقا من الزيت
والقار ، الريح ساكنه كالزجاج ، على وجهها
البارد المستطيل تخثرت الظلمات كدم ..
اخلفت وعدها السحب ، لم تتفتح
حدائقها عن زهور النجيمات ، لم يرد البدر
اباره فى حقول السحاب ، وما تبعته عيونك
وهو يرطب خديه فى زرقة الماء او خضرة
العشب ، نفسك مثقلة بالهموم ، اناخ
عليك المساء واثقل حتى انكسرت شجى
وانحللت هباء
ويثقل نفسك ما حملت من رؤى
وما احتملت من ظلال البلاد
وما احتملت من شجى كامن ، او اسى مستعاد .

هذه هى القصيدة ، تتأبى على الترجمة إلى نثر فج من نوع ما يعلمونه لطلبة المدارس . ولكننا نكتفى بأن نوجه نظر القارىء إلى عدد من النقاط .

النقطة الأولى هى إن القصيدة تتويج لأعمال صاحبها ، وتطوير لا تخطئه العين لما تحفل به قصائده السابقة من أفكار ومشاعر وخبرات ، وإن زادت عليها حكمة العمر ، وشمول النظرة ، وهدوء النبرة . فى الماضى كان الشاعر يتحدى ويتألم ويتلظى ، وكأنه يلبس قميصا من لهب ، ولكنه هنا لا يتعامل مع اللهب قدر ما يتعامل مع الرماد . لا يصور التجربة فى لحظتها الفورية قدر ما يرسل نظره إلى الوراء متأملا معنى التجربة . و« صلاح عبد الصبور » يشبه ، فى ذلك ، شاعره المفضل « إليوت » الذى انتقل من شعر الوجدان إلى شعر الفكر ، من رابسوديات المدينة الحديثة بكل عجيجها واحتدامها وزحامها إلى ديوان « أربع رباعيات » ، حيث يستوحى بعض رباعيات بتهوفن وبيلا بارتوك الوترية ، ويعيد خلق ما فيها من جمال قدسىّ يستعصى على اللفظ تصويره ، جمال ما كان المؤلف ليصل إليه إلا بعد أن عاش حياة وجدانية زاخرة ، وتوصل ـ على نار التجربة

الصاهرة ـ إلى نوع من الهدوء الفلسفى ، والمصالحة مع الحياة ، شأن بروسبرو فى مسرحية شكسبير (العاصفة) .

والنقطة الثانية هى إن الحالة الوجدانية الغالبة على القصيدة هى حالة الملل : « كل شىء تجلى له وتكشف / كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتما / وصار الرحيل / مللا يستطيل .. » .

لكاننا هنا مع سليمان بن داود ، صاحب سفر (الجامعة) القائل : « كل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن » او لكاننا مع « بودلير » شاعر الرحلة ، ذاك الذى سبق أن خاطبه « صلاح عبد الصبور » قائلا :

انت لما عشقت الرحيل
لم تجد موطنا
يا حبيب الفضاء الذى لم تجسه قدم
يا عشيق البحار وخدن القمم
يا اسير الفؤاد الملول
يا صديقى انا

وهو ذاته « بودلير » الذى طالما تغنى بالرحلات ، ونشد الاغتراب غير أنه ظل يتردد ستة أشهر قبل أن يرحل إلى هونفلير (ما اقربها من باريس حيث أقام !) والرحلة الوحيدة التى قام بها وهى رحلته إلى جزيرة موريس . قد تبدت له عذابا وأى عذاب » ، على ما يقول الدكتور « عبد الرحمن بدوى » فى كتابه (دراسات فى الفلسفة الوجودية) .

والنقطة الأخيرة هى أن « صلاح عبد الصبور » يعمد هنا إلى منهجه الأثير ، منهج التضمين واستيحاء أصوات الشعراء السابقين ، فهو حين يقول مثلا :

فى فصول الرحيل الطويل
عرف السندباد الصباحات
عرف السندباد الاماسى

إنما يستوحى قول ج . ألفرد بروفروك فى قصيدة « ت. س. إليوت » .

ذلك إنى قد عرفتها كلها ـ
عرفت الاماسى ، والصباحات ، والاصائل ..

وحين يقول :

كان بعض الصباحات ينكمش البحر فيه
ويغدو اديما من الجلد ، اسود مغضوضنا
لزجا بالطحالب والسمك الميت والزيت ، تلهث
نحو الاديم شفاه المياه مشققة عطشا للرياح
اهذا هو البحر
موت تئن به جهشات المجاديف معولة ، والشموس
ممزقة فى جهات السماء

إنما يستوحى قصيدة الشاعر الرومانسى الإنجليزى « كولردج » : (الملاح القديم) حيث نجد رحلة كابوسية فى عرض البحر تكفيرا عن ذنب ارتكبه الملاح إذ قتل طائرا كان الملاحون يتبركون به. ونقرا من ترجمة الدكتور « عبد الوهاب المسيرى » والأستاذ « محمد على زيد » لتلك القصيدة :

وعند الظهر وقفت الشمس الدامية
فوق راس الصارى
فى سماء حارة نحاسية
شمس لاتزيد فى حجمها عن القمر

كان كل لسان من شدة الجفاف
زاويا عند جذوره
فلم نستطع الكلام
وكاننا مختنقون بالرماد

كانت الحلوق جافة ، والشفاه سوداء محترقة
فلم نستطع ضحكا أو عويلا
ووقفنا بكما من شدة الجفاف .

لكن هذه الأصداء ليست محاكاة ساذجة ، كما في شعر كثير من شعرائنا ، وإنما هي جزء من رؤية كونية موصولة ، ترى في التراث الأدبي والفنى ملكا مشاعا لكل شاعر خلاق ، وتستوحى الجانب الأبدى الخالد من طبيعة الإنسان على اختلاف البقاع والأدهار .

لقد أوغل السندباد وعاد : أوغل في تجارب الحس والفكر والروح ، وعاد لنا بثمرات رحلته شعرا وفكرا يجاوزان الواقع . وفي هذا تكمن قيمة شعر « صلاح عبد الصبور » : إنه إغارة مستمرة على الحدود ، وطموح إلى الماوراء ، وسعى لم يتوقف إلا بتوقف أنفاس الشاعر ، إلى توسيع رقعة الوعى ، وزيادة نفاذ العين الداخلية المبصرة ، وهو أيضا ـ كشعر « السياب » و« أدونيس » و« حجازى » ، وكل مبدع كبير ـ قد نقل القصيدة العربية ، بعد عصور من الركود ، إلى ساحة الشعر العالمى في قرننا العشرين ، شعر التنظيم الأوركسترالى المعقد ، لا الآله البدائية أحادية الوتر . فعل « صلاح عبد الصبور » هذا كله في نصف قرن . وربما كان خير ما نحيى به ذكراه هو أن نواصل هذه المهمة المقدسة التى اضطلع بها في دواوينه ومسرحياته الشعرية ودراساته : مهمة أن يكون شاهدا على عصره ، ومجربا تقنيا لا يكل ، ورحالة لا يفتأ يسعى إلى زيادة رصيد الإنسان من خبرة العقل ، وتجربة الحس ، وثروة الوجدان .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليد منير

ما وراء «الحوار» عند صلاح عبد الصبور

وفى الأزل كنا حواراً
وكان بعضنا يصغى إلى بعض
« هولدرلن »

ربما تُعَدُّ فكرة (الحوار) عند صلاح عبد الصبور مدخلاً مُهمّاً إلى فهم عالمه ؛ هذا العالم المتشعب الأطراف ، المتعدد الأبعاد ، العميق فى غير إبهام ، النافذ الوصول والتأثير فى غير مجانيَّة . فلهذه الفكرة دلالةٌ مركزية فى نظراته وتأملاته وشعره على حدٍّ سواء . وهو شديد النزوع إلى تأكيدها على أكثر من وجه ، مولعٌ بتأويلها فى أكثر من وجهة . ولعله ، بذلك ، يقترب من « هولدرلن » الذى دفع « مارتن هيدجر » إلى تأسيس كينونة الإنسان على اللغة حيث أن اللغة تتحقق — فيما يقول هيدجر — تحققاً تاريخياً فى الحوار ، وتكتسب أصالتها من خلاله .

والحوار ، بمعناه الأكثر رحابة ، لا يتمثَّلُ فى جدل طرفين فحسب . بل يتمثَّلُ فيما هو أشمل وأوسع محيطاً . إنه مشاركة المُختَلِفات فى الكشف عن حقيقةٍ ما ، تُوَحِّدُ فيما بينها بقدر ما تفصل فيما بينها ـ حقيقة تتصل بالواقع الموجود وتجاوزه فى آنٍ واحد . ومن ثَمَّ فإن الحوارَ بحثٌ دائبٌ عما يروغ ويخفى ويلتبس . الحوارُ انفتاح الذوات فى تفاعلها على عمق أصالة الوجود . ولغة هذا الحوار هى لغة الانفتاح المشترك ، بتعارضاتها كافة ، على العمق الذى يؤسس به الوجود أصالته . وهى لغة تفضح ثنائية الذات حيناً ، وتفضح تضاد الذوات حيناً آخر . بيد أنها تعمل فى كل الأحيان على تعديد سطوح الواقع ، وتكثير زوايا الرؤية ، بما ينوِّع على لحن الحقيقة ، ويعيد توزيعه بين آلات مختلفة .

حوار الذات ، وحوار الشعر :

لا غرو إذنْ أن ينظر صلاح عبد الصبور إلى الذات بوصفها حواراً ، وأن ينظر فى الوقت نفسه إلى الشعر بوصفه حواراً كذلك . فهو يقول فى كتاب سيرته الممتع (حياتى فى الشعر) :

وقد يدير (الإنسان) نوعاً من الحوار الثلاثى بين ذاته الناظرة وذاته المنظور فيها وبين الأشياء ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التى يحدثنا سقراط انه من المستحيل ان تغرس فى نفس الإنسان، ويعلمنا انه لابد من إدراكها بالجدل.

وفى لعبة (ثنائية الذات) تقف الأشياء بما هى وسيط يصل بين ذاتى وذاتى الأخرى، كما تقف بما هى وسيط بين الفكرة والشك أو بين الفكرة ونقيضها. والأشياء هنا هى الوسط الجدلى للتفاعل، وهى الرحم الذى يلد الحقيقة ؛ تلك الحقيقة التى تنتمى إلى النقيضين معاً بقدر ما تنفى ذاتها عنهما.

فإذا انتقلنا إلى القصيدة بادرنا صلاح عبد الصبور بقوله :

والقصيدة هى نوع من الحوار الثلاثى فهى تبدأ بخاطرة يظن من لا يعرفها انها هابطة من منبع متعال عن البشر .... هناك خاطرة اولى إذن تفد إلى الذهن، تبزغ فجاة مثل لوامع البرق، وتسعى إلى ان تقيد وتقتنص، فإذا اقتنصت تشكلت فى كلمات، وقيد وجودها المتشيىء، واكتسبت حق الميلاد، وهنا لا بد ان تمتحن هذه الفكرة النابعة من اغوار الذات الساكنة، التى ضاقت بفتورها، اشتاقت إلى ان تعى نفسها.

وعلى غرار حوار الذات، يكون حوار الشعر. فالخاطرة (الفكرة) تندمج فى نفسها، وتنسلخ عن نفسها. وعالم الأشياء يمدها بالصوروالكلمات. فالصور والكلمات نبع « تنهل منه الفكرة الشعرية فى انقسامها على ذاتها ».

انقسام الوحدة إذن هو مناط الوعى بهذه الوحدة لدى الشاعر البصير (ذاتاً وإبداعاً). وكلٌ من (مرآة الذات) و(مرآة الفكرة) تنهض بتحويل الذات أو الفكرة إلى صورة. ومن ثمَّ يتولد وعى الإنسان بذاته، ووعى الشعر بذاته كذلك. فالوعى هو رؤية الموجود لوجوده عبر نفسه، والتفاعل مع هذا الوجود مروراً بغيره من موجودات متعينة. الوعى انعكاس موجب بما يعنى انه ليس تجسيداً آلياً لواقع وجود، ولكنه إقامة حوار خلاق يعيد إنتاج هذا الواقع ويدفعه إلى الأمام. وذلك لأن الحوار يكشف عن التشابه والاختلاف معاً. وما هذا الكشف إلا اكتشاف لإمكانات الحركة المتبادلة، ومعرفة بقانونها.

الفيلسوف والنبى والفنان :

يقول صلاح عبد الصبور : « فى آثار كل نبى عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر ». ويقول أيضاً :

إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة فى وجهها، لا فى قفاها، وينظرون إليها ككل لا كشذرات متفرقة فى ايام وساعات.

إن كلًّا من الثلاثة ــ بالأحرى ــ يحاور الحياة بطريقته. فالفيلسوف يحاورها عن طريق العقل، والنبى يحاورها عن طريق الروح، والفنان يحاورها عن طريق الوجدان. ولما كان (العقل) و(الروح) و(الوجدان) مظاهر ثلاثة لوحدة واحدة هى الإنسان، ولما كان الوعى الإنسانى فى ذروته مَجْلَى هذه المظاهر، فإن العقل يدخل طرفاً فى حوار ثلاثىٍّ، طرفاه الأخران هما الروح والوجدان. كما أن الروح تدخل طرفاً فى حوار مع العقل والوجدان. وبالمثل يدخل الوجدان طرفاً فى حوار مع العقل والروح. وفى النهاية فإن الفيلسوف والنبى والفنان يدخلون فى حوار، بعضهم مع البعض. ويُمَثِّل هذا الحوار أعلى قمة إدراكية من قمم المعرفة، وإذا كان فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آثار كل نبى أو فيلسوف قبس من الشعر ، ففى آثار كل شاعر كذلك قبس من الفلسفة أو النبوة . ولعل هذه الحقيقة قد دفعت بالمتنبى الشاعر إلى إعلان نبوته صراحة وهو يخفى بين طواياه إيماناً صادقاً بنفسه ، كما دفعت أبا نواس إلى التلبس بذات الفيلسوف إذ يقول :

ألست من الفلاسفة الكبار ؟ !

وتعنى « المحاورة »فى العربية المجاوبة ، و« التحاور » هو التجاوب . والمجاوبة والتجاوب كلاهما على صلة بالجَوْب والإجابة . فكان الحوار فى أصله مردود الحركة والسؤال . والحركة سمة الفعل والسؤال سمة المعرفة . ومن ثمّ فإن الحوار ما يجسّدُ الفعل والمعرفة فى كلام . وهذا الكلام الذى يقارب بين الفعل والمعرفة يكمن دوماً فى مبادرة النبى والفيلسوف والشاعر نحوه ، وامتلاكهم له .

النبى والفيلسوف والشاعر ــ تأسيساً على ذلك ــ نماذج تمتلك موهبة الحوار إذ تمتلك القدرة على الحركة وطرح الأسئلة .

ولعلنا نلمح اتحاد هذه النماذج جميعاً فى نموذج واحد جامع (الشاعر / الفيلسوف / النبى) إذا قرانا قصيدةً مثل قصيدة (الخروج) من ديوان (أحلام الفارس القديم) حيث يقول صلاح عبد الصبور متمثلاً هجرة النبى محمد عليه السلام :

إن عذاب رحلتى طهارتى .
والموت فى الصحراء بعثى المقيم .
لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة .
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه ، يا مدينتى المنيرة
هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل
أم أنت حق ؟
أم أنت حق ؟

هنا يكون الموت بداية لحياة الحقيقة ، فالحياة حلم ، ومدينة الصحو مشروطة بالسفر المضنى نحو (الموت = البعث) . بيد أن هذه النظرة المتفلسفة تدفع إلى التساؤل بقدر ما تدفع إلى مكابدة الحركة :

هل أنت وهم واهمٍ ....
أم أنت حق ؟

ولقد كان أبو العلاء المعرى الذى يعده صلاح عبد الصبور « ثلاثة أرباع الشعر العربى » مثالاً جيداً كذلك على تداخل النماذج الثلاثة واندماجها . ولقد انقسم بحق على ذاته ثلاثة انقسامات . وكم حاور الشاعر فيه الفيلسوف والنبى ، وحاور الفيلسوف فيه الشاعر والنبى ، أو حاور النبى فيه الشاعر والفيلسوف ولعله كان من أسبق الشعراء الذين كنوا عن الحياة بالحلم :

والمرء فى حال التيقظ هاجعٌ
يرنو إلى الدنيا بمقلة حالمَ

كما كان سابقاً إلى تصوير محنة الروح ، والتساؤل عن حقيقة حريتها ، وعن مصيرها :

والروح شىء لطيف ليس يدركه
عقل ويسكن فى جسم الفتى حرجا
سبحان ربك هل يبقى الرشاد له
وهل يحس بما يلقى إذا خرجا ؟

وقد اتخذت الرحلة الوجودية للذات لديه ــ برغم قعوده فى محبسه ــ صورة غاية فى التوتر والعنف حيث يقول :

يموج بحرك والأهواء غالبة
لراكبيه فهل للسفن إرساء

وحياة الدين والفلسفة والفن لها مدارٌ واحدٌ ــ فيما يرى صلاح عبد الصبور ــ قائمٌ على « غلغلة العقل في المادة » . وهذا القانون نفسه هو الذى يربط بين القيم والحضارة والتطور . و« غلغلة العقل في المادة » شكلٌ فريدٌ من أشكال الأنسنة . فالإنسان يحاور الطبيعة ــ فيما يبدو ــ محاورة خاصة يرمى من خلالها إلى جعلها على هيئته . ولِمَ لا ؟ أليس هو الكائن الوحيد الذى يجمع بين العقل والمادة في أرقى صورهما ؟ أليس هو الكائن الوحيد الذى ينهض بين ذرات فكره وذرات جسده هذا الحوار القديم من أجل مجاوزة الضرورة إلى الحرية ؟ ولكن غلغلة العقل هنا تعنى غلغلة الحياة . وما غلغلة الحياة سوى مزيج من تشبع الذهنى بالوجدانى ، وتشبع الوجدانى بالروحى ، وتشبع الروحى بالذهنى ، إنها ــ بالأحرى ــ حوار الوعى مع المادة حواراً متداخلاً يمنحها المعنى والقيمة .

القصيدة حوار يطلب امتداده :

كان « نيتشه » على حق ــ فيما يرى صلاح عبد الصبور ــ حين قرر أن الفن العظيم خادم سيدين في وقت واحد : ديونيزوس ، وأبوللو لكأن حواراً قائماً بين اللذة والحكمة يصنع عبر استمراره هذا القوام المتماسك للإبداع ، ويحافظ على عناصره في حالة من التوازن .

وقد مال صلاح عبد الصبور إلى وصف عمل الشاعر بما يوصف به عمل الرسام ، فجعل من التشكيل صفة لفعل الإبداع الشعرى ، واقترح للتشكيل سمتين متآزرتين هما : التوازن ، والبناء . وإذا قلنا إن اللوحة المرسومة بريشة المصور حوار بين الظل والضوء أو حوار بين اللون والإيقاع ، فلابد أن تكون القصيدة (توأم اللوحة التشكيلية) حواراً بين الصورة والموسيقى ، وبين الكلمة والسياق .

وهذا الحوار الداخلى بين عناصر التشكيل يطلب امتداده بالضرورة في حوار خارجي أرحب . ولعل حوار الخارج هو ما أسماه صلاح عبد الصبور في (قراءة جديدة لشعرنا القديم) « حواراً مع الكون » أو « حوارا مع الكائنات » .

يقول صلاح عبد الصبور :

.. وقد يندفع الشاعر فيجرى لوناً من الحوار بين الطبيعة وبينه كما يحدثنا « اوس بن حجر » او « عبيد بن الأبرص » إنه يكاد يلمس اطراف الضباب بيديه ليدفعه عن وجه الأرض .

وفي حوار الشاعر مع الكون يتميز ــ فيما يرى صلاح عبد الصبور ــ بعدان مهمان : المزج بين الطبيعة والعاطفة ، والتجسيم الذى يجعل من الطبيعة إنساناً فاعلاً ، وهو يضرب أمثلة دالة على ذلك من أشعار امرىء القيس وذى الرمة وكشاجم وأبى تمام والبحترى .

أما الحوار مع الكائنات فهو حوار إسقاط يقوم فيه الشاعر بتوهم المحبوب ظبياً أو بَقَرَ وحش ، أو حوار تماهٍ يقوم فيه الشاعر باقتناص حال مشترك فيما بينه وبين القطا أو الفرس أو الذئب . ويُركِّز « صلاح عبد الصبور »في هذه الصورة التمثيلية أو تلك على ما يسميه بـ « الحركة النفسية » بوصفها موازاة للحركة العضوية في المكان . وأكاد أظن أن حواراً متنامياً ينشأ بين حركة النفس في الزمن وحركة الأعضاء في المكان ، وينمُّ في توتره وإيقاع تحولاته عن محنة « ذات كونيةٍ » كلية تنتظم داخلها الإنسان والحيوان والطير والجماد ، أى الموجودات بأشكالها الشتَّى .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

بيد أن هذا الحوار، بالرغم من كليته، يوازن بين المطلق والتاريخي في سياق واحد، وينزع إلى إشباع كلٍّ منهما بالآخر.

ولعل صلاح عبد الصبور نفسه قد قام بهذا الحوار الرفيع مع الكون والكائنات في غير حالة. وهو يجسم الطبيعة، ويمزج بينها وبين عاطفته، ويعمد إلى الإسقاط والتماهي، لينفذ إلى أحشاء سر كوني مُوَحِّدٍ عبر تفاعل المطلق والتاريخي تفاعلاً دائباً. وانا ان نضرب مثلاً واحداً على هذا الضرب من الحوار بقصيدة (أحلام الفارس القديم)، حيث:

لو أننا كنا كغصني شجرة

......

لو أننا كنا نجيمتين جارتين

......

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق

......

عندئذٍ لا نفترقْ

يضمنا معاً طريقْ

يضمنا معاً طريقْ

حوارية القناع:

يقول صلاح عبد الصبور:

لقد اهتدى « إليوت » إلى شخصية « تيريزياس » الكفيف الذي يرى كل شيء، والرجل الأنثى في آن واحد، فجعله رمزاً وشاهداً على الحياة ... واستخدام « تيريزياس » عند إليوت يقود إلى الحديث عن قصيدة القناع.

وقد كتبت في عام ١٩٦١ قصيدتي « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب »، واضعاً قناع شخصية فولكلورية لكي اتحدث من ورائه عن بعض شواغلي وهمومي الفكرية.

وربما كانت قصيدة القناع، هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية.

ويبدو أن « استعارة القناع » تقنية أخرى من تقنيات الحوار عند صلاح عبد الصبور فالقناع ــ بمعنى من المعاني ــ تفاعلٌ زمنيٌّ بين طرفين أو شخصين هما: الشاعر والشخصية المستدعاة من جهة، وهو كذلك تجاوبٌ بين (المفرد المُثَنّى) المُكَوِّن منهما وبين قيمة أو رغبة أو نزوع في عالم الحياة من جهة ثانية، وهذا التجاوب يقطع طريقاً من الماضي إلى الحاضر، أو من الأسطورة إلى الواقع، لكي يؤسس فعل معرفة، ويجعل من ذاته سؤالاً يجيب أو إجابة تتساءل، فيكشف بذلك عن زاوية من زوايا الحقيقة الخفية المستترة، ويفسرها أو يؤوِّلها.

ومادام القناع مدخلاً إلى عالم الدراما، فهو يُمَثِّل بشكل أو بآخر تقاطعاً وتطابقاً في آنٍ واحد، إذ يُمَثِّلُ بؤرة (التشابه / الاختلاف) بين شخصين من حيث الموقف والرؤية والفعل والسياق وأسلوب التعبير عن الذات. والحوار في المسرح هو الوظيفة الأكثر حيوية لاقتناص مفارقة (الأنا / الآخر). ومفارقة (الأنا / الآخر)، ذاتها هي المفارقة النواة في قصيدة القناع. فكل أنا هي آخرٌ في الوقت ذاته، وعلى الأنوات جميعاً أن تكتشف أنصافها الهاربة في الآخرين، وأن تسهم في إضاءة وجودها ووجود الآخرين معاً من خلال « حدث الحوار » و« حوار الحدث »، في تبادل مستمر.

ولابد للقناع بما هو حوار مفرد مع آخر من ناحية، وحوار ثنائيٌّ مع قيمة أو رغبة أو نزوع من ناحية ثانية، أن يفضح التباساً ما في الوجود، وأن يعمل على فضِّ تشابك ما، وأن يدير زهرة النرد على وجوهها الستة كي تتضح أرقامها كافة. فكل التباس أو تشابك يسطع بصورة أكبر فأكبر حين ينبسط الحوار الثلاثي بين أنا،

وأخرى ، وقيمة من القيم ، بحيث يصبح أقرب شفرة إلى الفهم والتفسير . وهنا تنبثق درامية الوجود حية مجسدة ، فتشير بشكل الصراع إلى معناه ، وتُمثَّل أو تشخَّص مستوياته تأسيساً على حسٍّ (الائتلاف / الاختلاف) :

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركيّ
فمشى من بينهما الإنسان الثعلبْ
نزل السوق الإنسان الكلبْ
كى يفقأ عين الإنسان الثعلبْ
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى
واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهدْ
قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلبْ
ويمصّ نخاع الإنسان الثعلبْ .

الحالة البشرية بوصفها حواراً :

ربما نبعت حماسة صلاح عبد الصبور لأبى العلاء المعرى من ذلك الحوار العميق الذى أقامه أبو العلاء بين الكينونة والمصير . والحوار بين الكينونة والمصير ، فى ظنى ، هو ما أطلق عليه صلاح عبد الصبور اسم (الحالة البشرية) . و(الحالة البشرية) حالة تتميز بتعالٍ نسبى على الشروط المجتمعية وإن تخللت هذه الشروط المجتمعية نسيجها بدرجة أو بأخرى .

يقول صلاح عبد الصبور : لا يخدم الفن المجتمع ، ولكنه يخدم الإنسان . ويقول :

وحين يدرك الإنسان ان كل شىء محكوم عليه بالموت ، وانه ينتظر الموت وإن كان لا يتوقعه كما يقول سارتر ، يدرك ان الوجود والعدم وجهان لكون واحد .

وإذا كانت « المفارقة » فى وجه من وجوهها ، هى التى تصنع الحوار ، فإن (الحالة البشرية) بوصفها جدلا بين الحرية والضرورة ، يشغل المسافة الشاغرة بين الوجود والعدم ، ليست سوى « فكاهة أسيانة » بتعبير صلاح عبد الصبور نفسه فى قصيدة (تنويعات) من ديوان (شجر الليل) :

يا وليم ييتس
كم أضنيت يقينى بفكاهتك الأسيانة
بذكاء القلب المتألم
لكنى أسأل :
إن كان الإنسان هو الموت
فلماذا يبتسم هذا الطفل الأحور
ولماذا جاز البحر المزبد
حتى حط على شباكى الشرقى الموصد
هذا العصفور الأسود
هذا البيت
(الإنسان هو الموت) ؟

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ويتجسد حوار الكينونة والمصير بصورة أكثر تركيزاً فى قصيدة (حوارية) من ديوان (الإبحار فى الذاكرة) ؛ ففى هذه القصيدة التى تحمل عنواناً آخر هو (الموت بينهما) يتميز إحساس الألم العظيم الذى يفرزه وقوع الإنسان فى المابين معذباً بمحنة الاختيار ، وينمو (الصوت الواهن) بجوار (الصوت العظيم) كى يبحث عن « اليقين الضائع » دون جدوى . وهذه (الحالة البشرية) الفاجعة هى التى تجعل الشعر قرين السؤال « ما جدوى الحياة؟ ما جدوى الحب ؟ ما جدوى الفن ؟ » . وهى التى تدفعنا إلى القول « إن فكرة الله لا يستطاع الإفلات منها قط ، ولعل هذا هو ما عناه كيركجارد من قوله إن الوجود البشرى فى جوهره عذاب

دينى » . هنا يقف صلاح عبد الصبور بأسئلته الثلاثة فيقلب الحوار القائم بين الكينونة والمصير ، ويكشف بعذابه الدينى الذى لا يستطيع منه إفلاتاً عن انفتاحه على عمق أصالة الوجود .

صوت عظيم :

اخرج منها ، فإنك رجيم
اخرج منها فإنك رجيم

صوت واهن :

دثرينى ... دثرينى
زملينى .. زملينى
وخذينى بين نهديك وضميني
فلا يجد الصوت الإلهى طريقاً لصماخى او عيونى
....
بمن الله اجيرنى ، واخفينى ، خذينى

يقول صلاح عبد الصبور : لست شاعراً حزيناً ، ولكنى شاعر متألم . فإذا سألناه : لماذا ؟ أجاب :

إننا نتألم لأننا نحس بمسئوليتنا ، ونعرف أن هذا الكون هو قدرنا ... إن الإنسان عبد ، لا لأن الله أمره بعبادته ، بل لأن الحياة ذاتها عبودية وأسر ، وأين يستطيع الإنسان أن يهرب ؟

ثم يذكر بيت أبى العلاء العظيم ؛ ذلك البيت الذى قراه للمرة العشرين أو المائة فأحس برعدةٍ طاغية ، وخُيِّل إليه أنه قد أصيب بالحمى :

وهل يأبق الإنسان من ملك ربه
ويخرج من أرض له وسماءِ

ولأن الحالة البشرية حوار ممتد فى كل فن حقيقى ، فإن شعرية « الحالة البشرية » شعرية ميتافيزيقية فى المقام الأول . ولأن العدم هو الوجه الآخر للحياة ، فإن شعر ميتافيزيقا الموت ــ كما يقول صلاح عبد الصبور ــ شعر أصيل لنفس حساسة بمقياسها الخاص . وإلا فكيف يدير الشاعر فصول العام فى كأسه لكى يرثى نفسه فى غبار الزمن العابر ، ويخبر عن اغترابه الناتىء فى ما يسميه « هيدجر » ، « تقدم الدافع الجوهرى نحو الموت » فيقول :

ينبئنى شتاء هذا العام أننا
لكى نعيش فى الشتاء
لابد أن نخزن من حرارة الصيف وذكرياته
دفئا
لكننى بعثرت كالسفيه فى مطالع الخريفِ
كل غلالى ، كل حنطتى وحَبّى
كان جزائى أن يقول لى الشتاء أننى :
ذات شتاء مثله :
أموت وحدى
ذات شتاء مثله ، أموت وحدى

وإذا كانت « الوحدة » شعوراً مميزاً للحالة البشرية فى اغترابها ، فالحوار وحده بين الشاعر والكون ، وبين الشاعر والكائنات هو ما يمنح الإنسان ــ ربما ــ عزاءه الوحيد ، إذ يضم أجزاءه المبعثرة إلى عناصر الوجود وأفلاكه فى محاولة لاستعادة الالتحام القديم بالمطلق ــ ذلك الالتحام الذى يمنح المنقطع اتصاله ، والمتغير ديمومته ، والمنذور للفناء والتلاشى خلوده المقيم .

عابد خـــزندار

التناص في مسرحية «ليلى والمجنون»

يجرنا صلاح عبد الصبور غصبا لندرك منذ البداية أن مسرحيته تناصية ، فالعنوان يشير إلى ذلك إشارة واضحة ، وهو بذلك يطلب منّا أن نقرأ مسرحيته جنباً إلى جنب مع نص المجنون سواء فيما روى عنه من الشعر، أو في المسرحية التى كتبها احمد شوقى . والشاعر يشير إلى نص شوقى صراحة ويدعونا إلى أن نقراه عندما يقول :

« ما رأيكم في قصة حب
اتذكر أنا مثّلنا في صغرى قصة شوقى الحلوة
مجنون ليلى . »
(ص ٣٨٧)

والمؤلف عندما يشير إلى مسرحية « مجنون ليلى » ، يقرر أنها نص رومانطيقى ، وأن علينا أن نقرأ هذا النص مع نصّه الحداثى :

« لكن .. مجنون ليلى
أعلى درجات الرومانتيكية » .
(ص ٣٨٨)

وفي نص عبد الصبور إلماحة ، أو إشارة ، إلى نص لبريشت ، حيث يقول :

« ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب :
أنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضى ..
أن نعرف حب رفيق لرفيقه .. ».

وهذا يعنى أن سبيل التغيير ، هو سبيل الحب ، وأن القادرين على التغيير هم القادرون على الحب ، وهذا يحيلنا إلى نص إليوت ، وإلى قصيدتيه « اليباب » و« الرجال الجوف » ، أى إلى نص الحداثة ، أو نص العقم ، والعقم مجاز أو ميتافور لإفلاس الحضارة

ربية . ونجد فى المسرحية إحالة أيضاً إلى قصيدة :
ية حب لألفريد بروفروك .

نجد أولا فى هذه الإلماحة إلى قصيدة اليباب لإليوت :

« الزمن المطلق للأنسام لتحمل حبات الخصب السحرية ، وتفرقها فى أرحام حدائقنا الجرداء المختومة بالعقم » . (ص ٣٧٨) .

ثم نجد هاتين الإلماحتين إلى قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

لا يبعث أنغاماً إلا القصب الأجوف »
(صفحة ٤٥٥) .

« ليلى تبغى أن تعبر بى الجسر إلى مدن الأحياء »
(صفحة ٥٠٩)

وهذه الإلماحة الأخيرة تشير إلى هذا النص من قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

«Those who have crossed».
With direct eyes to death's other kingdom».

وهى مدينة الأحلام ، أو الفردوس . مملكة الذين أحبّوا وكانوا قادرين على العطاء والفداء ، إنهم هم وحدهم الأحياء الذين كتب لهم الخلود . ونص إليوت بدوره يحيلنا إلى نص دانتى . وثمة أيضا إلماحة خفية لا تكاد تبين إلى قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

« ما معنى أن يمنح رجل لامرأة قلبه ! رجل مثلى جاف كالصبار » (صفحة ٤٥٩)

وأرجو ملاحظة الجناس بين الجاف والأجوف ، وهذا النص يحيلنا إلى هذا المقطع من قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

«This is the dead land
This is the cactus land».

و« الأرض الموات » «The dead land» هى « اليباب أو الـ «The wasteland» ، و« الرجال الجوف » هى تكملة أو تذييل لليباب (قصيدة اليباب نشرت فى عام ١٩٢٢ ، وقصيدة « الرجال الجوف » نشرت فى عام ١٩٢٥ وإليوت يتحدث أيضاً عن الرجال الجوف فى هذا المقطع المقتبس من دانتى فى قصيدة اليباب : (الذى يصف فيه العمال وهم يعبرون جسر لندن متجهين إلى عملهم) .

A crowd flowed over London Bridge, so Many,
I had not thought death had undone so many.

« كانوا عديدين ، أولئك الذين عبروا جسر لندن ، لم أكن أحسب أن الموت قد حصد كل هؤلاء » . إنهم الرجال الجوف ، أو الموتى الأحياء .

وكما قلت ثمة إلماحة فى قصيدة برفروك لإليوت أيضا :
«The love song of J. Alfred prufrock».

نجدها فى هذا المقطع من مسرحية « ليلى والمجنون » :

سعيد :
« النسوة يتحدثن ... يرحن ، يجئن
يذكرن مايكل أنجلو
حسان :
« ما هذا ؟
سعيد :
« بيت للشاعر إليوت » (صفحة ٤٩٥)

وإذن فالشاعر عبد الصبور يحرص على أن يذكرنا بأن نصه يضمن نص إليوت . وهو يوضح ما يريد أن يقول إليوت ويقوله هو مقرراً :

« معناه أن القاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل » .

أى أننا أيضا إزاء نساء جوف ، وإزاء الحب كسلعة ، تلف بورق براق ، وعبوة جذابة شانها شان اية سلعة أخرى . أى Prositution of the market place والتناص فى مسرحية صلاح عبد الصبور لا يتوقف عند إليوت ، بل يتجاوزه إلى شكسبير وبالذات إلى مسرحية الملك لير : والملك لير ــ كما نعرف ، أو كما هو معروف ــ أقدم على تقسيم مملكته بين بناته الثلاث ، جونوريل (Gonoril) وريجان (Regan) وكورديليا (Cordelia) والأخيرة هى أصغر بناته الثلاث ، ولكنه طلب فى مقابل هذه الهبة ، أن تصف كل واحدة منهن حبهاله ، وتقدم الابنتان الكبيرتان على ذلك فى نوع من المزايدة الكلامية والبلاغية ، وعندما يأتى دور كورديليا أو الابنة الصغرى ، فإنها تحجم عن الكلام ، ولا تنبس ببنت شفة ، وكأنها تريد أن تقول أن الحب عندما يتحول إلى لغة ، أو كلمات ، فإنه يصبح زائفاً ومبتذلاً ، وبالطبع يكون من جريرة ذلك أن تحرم من نصيبها من الملك وهذا ما يؤكده لنا عبد الصبور مقرراً أن الحب لا يمكن أن يكون لغة ، وإنما فعل :

« حبك لى
ماذا يعنى الحب لديك
فلقد أصبح لفظاً من كثرة ما يعنيه ..
لا يعنى شيئاً »

(صفحة ٤٥٩)

أى أن الحب كلفة ليس إلا انغاماً يصدرها القصب الأجوف .

ثم نأتى إلى ميراث الماضى الثقيل الذى أشار إليه بريشت ، والذى دفع رئيس التحرير إلى أن يزكى عواطف الحب فى محررى مجلته بتمثيل « مسرحية مجنون ليلى » علهم يحبون ، وعلّهم نتيجة لذلك يغيرون واقعهم والواقع المحيط بهم ، وعينه بالذات على سعيد » وعلى « ليلى » ، وهذا هو اسمها الفعلى . ولكن سعيداً مثقل بميراث الماضى ، الذى تحدث عنه بريشت ، وهو يصف هذا الماضى قائلاً :

« أمى كانت تستلقى فى كتفى رجل تبغضه بغض الموت

كانت حين ينام سعيداً بفتوته المنهوكة كل مساء
تهرع للحمام لتستفرغ ما فى معدتها من زاد أو ماء
قد سممه ريقه

لا أبغى أن أفتح غرفة تذكاراتى السوداء » (صفحة ٤٧٧)

وسعيد يؤكد ما سبق بوطأة الماضى عليه قائلاً :

« صنعت منى الأيام المرة إنساناً مهزوماً» (صفحة ٤٨٨)

وإذا كان سعيد غير قادر على الحب ، فما هو حال أبطال المسرحية الآخرين ، أى محررى الصحيفة المعارضة التى تسعى إلى تغيير الواقع . إنهم يتجمعون فى المساء (أقصد الذكور منهم) فى حانة رخيصة تتردد عليها بائعات الهوى ، إنهم لا يعرفون الحب ، ولكن يسعون إلى لحظة لقاء جسدى عابر ، أو سلعة جسدية ، وهو ما يتضح لنا من هذا الحوار بين زياد وحسان :

زياد : « حدثنى ... حسان
لم تهفو للعهر كما يهفو الصرصار إلى الأوساخ »
حسان : « يبدو أن العالم عاهر » (٤٩٧)

ومعنى أن العالم عاهر ، هو أنه عقيم ، أى أننا نجد أنفسنا إزاء « اليباب » أو «The waste land» وفى نفس الوقت إزاء رواية « يوليس » والفصل الخاص بنوزيكا .

ولكن ماذا عن ليلى ؟ هل هى قادرة على الحب . نفهم من المسرحية أنها كأى فتاة بورجوازية تتطلع إلى الزواج ، ومن سعيد بالذات ، أى أنها لا تسعى إلى الحب ، وبالتالى إلى التغيير ، وعندما تيأس من سعيد تسلم نفسها لحسان ، فى خيانة مزدوجة ، ففى الوقت الذى تخون فيه سعيدا ، يكون حسان قد خان رفاقه ، بعد أن تعرض للسجن والتعذيب ، وبلّغ المباحث عن أسمائهم والنتيجة النهائية هى العقم واليباب .

على أن المؤلف « عبد الصبور » يقدم حلاً أو أملاً ، لإعادة الحب أو الخصب إلى اليباب وأرض العقم ، وهو الزعيم أو المنقذ ، أو المستبد العادل الذى يحل كل المشاكل بجرة قلم . وصلاح عبد الصبور تصالح فى حياته مع هذا الحاكم وأيّده .

ولكن هل جاءت النهاية ، كما كان يتوقعها . التاريخ يقول لنا : لا .

ولكن ما هو الحل ؟

الحل هو أن نحب . ولكن هل نستطيع أن نفعل ذلك فى ظل المجتمع الاستهلاكى ؟ تلك هى المسألة .

فى اعدادنا القادمة

تقرأ مقالات ودراسات لهؤلاء :

لطفى الخولى	مصطفى صفوان	راتب صديق
محمود محمد شاكر	مصطفى ناصف	صبرى حافظ
جابر عصفور	محمد عابد الجابرى	اعتدال عثمان
ابراهيم فتحى	أميرة مطر	ماهر شفيق فريد
محمود أمين العالم	خالدة سعيد	ابراهيم العريس
مراد وهبه	عابد خزندار	يمنى العيد
ادوار الخراط	سمحة الخولى	بشير السباعى
ليلى عبد الوهاب	سمير فريد	كمال رمزى

قطرات من ندى صلاح!

سمير سرحان

ذات مساء لقَنا معا وجدته يجلس وحيدا على المقهى ، وبقية الأصدقاء يلعبون النرد أو يشربون الشاى ، أو تنضح بالملل وجوههم إذ يتوغل الليل فى ساعاته الثقيلة ، منتظرين قدوم الساعة الثانية عشرة ، لكى ينهضوا ويرحلوا .

كان شعره الأسود المسترسل حتى منتصف الرقبة وحشيا غريبا يتقافز فى انحناءاته وثناياه فوق الجبهة ، وخلف الأذنين ، تكاد تسمعه صارخا بثورة مكبوتة فى الداخل . ذلك الفقير الذى تدفقت شاعريته فى قصائد أولى تطلب العدل والحرية لفقراء الناس فى بلاده ، وتطلب من الحياة شيئا من الأمان ، لكنه فى جلسته كان هادئا لا بركانا مثل جليس القهوة ، ورفيق الشعر والموت : نجيب سرور . كان قديسا طيبا لا محاربا وثنيا ، أو كما قال هو فيما بعد : « مثقفا لا ذربَ اللسان » !

لم أكن أعرف عنه شيئا سوى أنه قد نشر ديوانه الأول ، وأننى قد قرأته ، وأن عينّى قد دمعتا لشنق زهران ، فى صياغته الجميلة المأساوية لكارثة دنشواى ، والصورة التى رسمها لذلك الفلاح المصرى العظيم زهران ، صورة لم تفارق خيالنا جميعا حتى الآن ، صورة مازالت تضىء ، وسط أيامنا الثقيلة ، أيام الملالة والكآبة والزمن الممطوط ، كل ما تبقى فى النفس من الأشياء النبيلة ، والرغبة فى التمرد وتحطيم كل شىء حتى لا يعود الإنسان عبدا للأيام المعدومة المعنى .. صورة تثير فى النفس الرغبة فى أن يمد الإنسان يده نحو المعنى .. حتى من خلال الموت ، أن يفتدى بموته وطنا ، لا أن يصبح مجرد دودة تتمدد على الأرض ناغرة فاها لتلتقط « فتفوتة » من الطعام البارد !

استرعى انتباهى فى تلك الجلسة ، والمساء كمثل بحر أسود من الظلام القاتم ، تلمع على أطرافه أضواء النيون البعيدة كحافة الأمواج ، تلمع تحت البرق القادم .. استرعى انتباهى عيناه النافذتان ، كأنهما عينا عبد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الناصر . كانت عينا صلاح فى ذلك المساء خليطا غريبا من الحزن الدفين والثورة المكبوتة ، كأنه صقر حرّ طائر يرى كل الأشياء التى لا يراها غيره ، ولكنه يدرك فى النهاية أنه لابد ستطيح به تلك العاصفة من انكسار الأحلام !

عندما نهض فى نهاية الجلسة عند الساعة الثانية عشرة ليرحل ، أجبر نفسه على أن يطلق ضحكة مجلجلة يودع بها الأصدقاء كأنه يشاركهم سخريتهم من هذا العالم .. لكن الحزن فى العيون كان دفينا .. فمضى وقد تلعثمت خطواته مضطربة على رصيف الطريق كأنه أدرك ساعتها أن اليأس من الأمل القادم هو الطريق نحو حياة وحشية مليئة بالزهو والانكسار ، سيعيشها ، ثم يموت !

كان يومها فى الثلاثين ، وكنت فى العشرين ، وكان أمامه عشرون عاما أخرى ليقطع الطريق إلى موت عبثى عظيم يليق به ، ويليق بالحياة فى وطن عظيم من العبث الخالص !

سليمان فياض

لقاء عابر

عام ١٩٥٤ :

ــ سليمان . سليمان . اركب بسرعة .

تلفّت . استجبت لفورى ، وركبت معه . كنت مع شوق قديم ، عمره سبع سنوات ، أو أقل قليلا ، للتعرف إليه . وسماع صوته ، والحديث معه ، وها هو « صلاح عبد الصبور» بوجهه وكيانه ، وهأنذا معه ، على موعد مع حبه كإنسان ، مثلما احببته كشاعر ، فى ديوانه الأول « الناس فى بلادى » ، المفعم بالشجاعة ، والرقة ، وتمرد الحزين ، ومثلما احببته كناثر ، فى كلماته القصار ، بمجلة « الثقافة » التى أصدرتها « الجمعية الأدبية المصرية » عددا من الشهور ؛ أو العزوف عنه كشخص ، يفارق وجوده الحى ، وجوده الأدبى ، ربما بروح عدوانية فى السلوك ، وربما بثقل ظل ، وقلب ممرور ؛ لا دخل له فيهما ، ولا حيلة له معهما .

قال لى صلاح فجأة :

ــ قرأت قصتك يا سليمان . راقتنى التجربة البديعة ، ولغتك الرقيقة ، وألفاظك المرهفة ، وجملك القصار .

اجتاحتنى عاصفة من العواطف . أهذا أنا عنده ؟ أيقرأ أيضا قصصا وعهدى بالشعراء معظم الشعراء لا يقرءون قصصا . وبالقصاصين لا يقرءون شعرا ؟

قلت لصلاح :

ــ أنا سعيد برأيك . لكن هذه هى قصتى الأولى التى نشرت ، وهى تجربة من تجارب المراهقة ، عشتها ، ولم أنج منها إلا منذ شهور . وقد كتب إلى « سهيل إدريس » (صاحب الآداب البيروتية) ، يقول لى إنه نشرها من قبيل التشجيع ، وإنه رأى فيها وعدا بقصّاص ، ولذلك نشرها . وإن تجربتها ولغتها رومانسية متشائمة ، وإنه يرجو لى الخروج بنفسى وقصصى من هذه البؤرة

ضحك صلاح ، وقال :

ــ لا تنصت لأحد . كن فقط صوت نفسك وتطورك

ونموك ، بشرك وخيرك ، وإلا .. تقاذفتك آراء الناس ، والكتاب من بينهم خاصة .

درس أول وعيته من صلاح طول حياتي . ولم أقل له إنني كتبت قبل هذه القصة عشر قصص ، بعثت بها ، واحدة بعد واحدة إلى « رسالة » الزيات ، ولم ينشر منها واحدة . ولم أقل له إنني رأيته مرارا خاطفة ، هنا وهناك في القاهرة . ولم أقدم نفسي إليه ، ولم أحدثه عن شعره ، وحبي لشعره في أي مرة .

قلت لصلاح :

- ديوانك « الناس في بلادي » ثورة . جمعت فيه بين القالبين : العمودي ، والحرّ . لكن ليس هذا هو المهم . ما راعني من شعرك : التجربة ، والروح

قال لي صلاح :

- لا يستطيع الأديب الحق ، سوى أن يكون ابن عصره ، نموّا جديدا لنبتة جديدة ، تضاف إلى سلسلة من الأدباء الكبار السابقين .

ولم ألحظ إلا فيما بعد ، حين نزلت من سيارته ، أن سيارته قديمة جدا ، من طراز « فولكس واجن » . وتذكرت بحزن ، أنه يعمل مدرسا بمدرسة بشارع « نوبار » ، مع علي باكثير ، وتمنيت أن ينجو بحياته من التدريس ، لينجو معه شعره المقبل .

بعض الوجوه ، والأصوات ، لا تنسى من الذاكرة . حتى بعد وداع أصحابها لنا ذلك الوداع الأبدي المفجع . ووجه صلاح وصوته من تلك الوجوه والأصوات التي تمنح العيون والآذان،ذلك الشعور بالحضور المعبر عما في القلب ، في رنوة العين ، ونبرة الصوت . وتبقى للذواكر من أحببناهم أحياء إلى النهاية . ولا يبقى لغير العارفين سوى .. الشعر .

كم صاحب وجه مثل صلاح ، وصوت مثل صلاح ، يظل شاخصا وماثلا في نفوسنا ، بعد عشر سنوات من الوداع الأبدي ؟ وأي شعر لشاعر ، سيظل باقيا ، نحفظ منه البعض ، ونعاود قراءة البعض ، نتلوه ونقرؤه ، وكأننا نقراه لأول مرة ، ونتلقى دهشة الفن الأولى ، تصل من القلب ، عبر الكلمات ، إلى القلب ، عبر الإيقاع إلى الروح ، لا تبالي بالعقل ، ومقولات العقل . مثل شعر صلاح .

ما ودعنا من كان شاعرا ، شاخص الحضور أبدا ، كطيف لايفارق . ونغم لا يتوقف .

حسن طلب

الغابة ... وهذا الغزال الشارد

• أريد منك قصيدة لأنشرها ، وأفضل أن تكون من نوع قصيدتك : (سوناتا الفوضى الزمكانية) المنشورة في مجلة (الآداب) البيروتية » ، هذا هو ما قاله لي « صلاح عبد الصبور » في أول لقائي معه منذ سبعة عشر عاما بمجلة (الكاتب) ، التي كان قد تولى رئاستها حديثا وسط عاصفة من رفض المثقفين وضجيجهم ، ولم أكن قد ترددت لحظة في الذهاب إليه والتعاون معه ، لأني ، ومعي الكثير من زملائي ، حسمت الموازنة سريعا ، بينه وسلفه « أحمد عباس صالح » .

وسألت نفسي ، فقد نسيت في ربكة اللقاء الأول أن أسأله هو : لم (سوناتا الفوضى الزمكانية) بالذات ؟ ولم تغب عني الإجابة طويلا ، فهذه القصيدة ، من قصائدي القليلة التي تجسدت فيها الحالة الميتافيزيقية التي تلم بالشعراء أحيانا ، حتى غير الميتافيزيقيين منهم ، فيقاومونها أو يستسلمون لها ، أما أنا فقد استسلمت .

كان « صلاح عبد الصبور » يبحث عن نفسه إذن ، وربما يكون قد رأى في قصيدتي أصداء ميتافيزيقية تتجاوب مع همومه الميتافيزيقية عن قدر الإنسان ومصيره وعن تراجيديا الحياة البشرية بشكل عام ، خاصة في ذلك الوقت ، وقد (الإبحار في الذاكرة) . من حق « صلاح عبد الصبور » أن يتلمس فروعه ، مادمنا قد أعطينا لأنفسنا الحق في أن نبحث نحن عن جذورنا . فما هي جذورنا ؟

فلأعفِ نفسي أولا من تبعة (نون الجمع) ، ولأتحدث عن نفسي ، فأقول : لم يكن شعر « صلاح عبد الصبور » في ذلك الحين ، يمثل لي أي إغراء فني ، لم يكن تجسيدا عصريا للمثل الأعلى الجمالي الذي يشغلني ، فانصرفت عنه غير نادم ، باحثا عن جذور أخرى قريبة أو بعيدة . ترى هل لابد من جذور !! لم أكن ميالا إلى الإجابة بالنفي ، في حمى التمرد الطبيعي آنذاك من قبل كثير من زملائي ، على كل التراث القريب والبعيد ، فقد

كنت أومن بأنه لابد على الأقل ، من بقعة صغيرة من الأرض ، بحجم القدمين لكى أقف عليها ، لأنطلق إلى ما أعلم وما لا أعلم ، ولم يكن فى هذه البقعة سنتيمتر واحد يخص « صلاح عبد الصبور » ، لقد أقبلت بنهم على قراءة « السياب » و« حجازى » و« البياتى » ، وفيما بعد « عفيفى مطر » و« امل دنقل » ، وأعجبت كثيرا بمسرح « عبد الصبور » الشعرى ، كنت أحفظ مشاهد كاملة من (مأساة حلاج) . ومع ذلك فلم استطع - وربما لم اشأ - ان أعبر ذلك السد المنيع بينى وبين شعره ، لقد اكتفيت فيما يبدو بمسرحه ، بعد أن رأيت فيه النقيض المنشود لمسرح « شوقى » ، الذى ظل شاعرا ينشد حتى فى مسرحه ، بينما أصبح « عبد الصبور » مسرحيا حتى فى قصائده المفردة .

لقد كان المشهد الشعرى المصرى فى منتصف السبعينيات هادئا على السطح ، فقد انتشر على الساحة شعراء من كل نوع لا يجمع بينهم إلا أنهم أصحاب موهبة متوسطة وذكاء شعرى محدود . وقد ساعد على انتشارهم أن « صلاح عبد الصبور » لم يلبث أن سافر إلى الهند ليعمل مستشارا ثقافيا هناك ، وكان « حجازى » قد سبقه بسنوات إلى باريس ، فلم يبق إلا « امل دنقل » - بعد سفر « مطر » إلى العراق - وحيدا فى الساحة ، يتلقى هجوم الشبان واتهامهم له بالتحريض السياسى والمباشرة الفنية ، بقليل من السخرية وكثير من اللا مبالاة . وكانت تجارب « ادونيس » قد بدأت تغزو خيال الشعراء الشبان من جيلى ، وكذلك تنظيراته ، وكأنهم قد وضعوا اقدامهم أخيرا على بقعة الأرض ، ولم يبق إلا أن ينطلقوا ، فانطلق من انطلق ، وتعثر من تعثر . كتب « حلمى سالم » فى ذلك الوقت مقالا دالًّا بعنوان : (دنقليون وادونيسيون) ، ونشأ سد منيع آخر بينى و« ادونيس » ، فتعمدت ان اتجنب شعره تماما فى ذلك الوقت ، فالتحفظ على رفض تجربة « امل دنقل » ، لم يكن يوازيه عندى سوى التحفظ على تقديس تجربة « ادونيس » .

كان « عبد الصبور » قبيل سفره إلى الهند يرقب ذلك المشهد الهادىء على السطح ، المضطرب فى الأعماق ، ولاشك فى أنه كان يرقبه بقدر غير قليل من المرارة ، إنه إحساس الرائد بخيبة الأمل فى مريديه وحملة المشاعل من بعده ، نعم كان هناك كثيرون ممن يحملونها ، كان هناك « أبو سنة » و« فاروق شوشة » و« مهران السيد » .. الخ ، ولكنه كان يعلم أن الذُّبالات الباهتة لا تنير طريقا ولا تقشع ظلاما ، فهى ستنطفىء حتماً لأول هبة ريح ، وتسقط عند أول منعطف ، ولن يقدر على أن يقطع الطريق إلى الفجر الجديد إلا الحقيقيون من الشعراء الشبان ، كان « عبد الصبور » يدرك ذلك جيدا ، ومن هنا كان قلقه العميق وهو يرقب الغزو الأدونيسى لعقول هؤلاء الشعراء وأخيلتهم ، وليته عاش ليرى جهادهم للتحرر من ذلك الغزو ، والبرء منه ، وربما تَجاوُزَه .

كان « عبد الصبور » يدرك ذلك كله ، ولم يكن ليخفى إدراكه أو يداريه ، فهذا هو ، وهو يترجم بعض قصائد الشاعر الفرنسى « سان جون بيرس » فى ذكرى وفاته ، يحذر الشعراء الشبان من الوقوع تحت تأثير من تأثروا بالشاعر الفرنسى ، ويغريهم بأن يذهبوا مباشرة إلى المصدر الأصلى ، إلى أستاذ أستاذهم ، ويعدهم بأن يمد لهم يد العون ، عن طريق ترجمة نصوص ذلك الشاعر ، غير انه لم يكن يعرف الفرنسية معرفة تمكنه من ترجمة « سان جون بيرس » ، ولم يكن امامه إلا أن يترجم

الترجمة الإنجليزية للنص الفرنسى ، خاصة ترجمة « ت. س . إليوت » .

ترى ، هل كان ذلك القلق هو الذى دفع « عبد الصبور » إلى أن يفرح بقصيدتى (سوناتا الفوضى الزمكانية) ؟ وهل كان الهم الميتافيزيقى فيها امتدادا حقيقيا لهموم الشاعر الرائد ؟ وهل كنت فيها ، من حيث لا أدرى ، تلميذا مخلصا يترسم خطى أستاذه ويُحْنِى طريقته ويستلهم رؤاه ؟

يجوز أن يكون كل ذلك صحيحا ، فبعد أن توثقت علاقتى الشخصية بـ « صلاح عبد الصبور » ، وأخذت اتردد عليه فى بيته طوال عام ١٩٨٠ ، اقرا عليه قصائدى الجديدة ، وأهتدى برأيه فى المشكلات العاطفية المعقدة ، لم أُحْبِبْ فيه الإنسان الحقيقى الدافىء الألوف فحسب ، ولم أرَ عذاباته المكتومة على مرآة الضمير فقط ، ولكنى عدت كرة أخرى إلى دواوينه ، التى كنت فى مرحلة سابقة قد لخصتها فى لهجته الثقيلة الواعظة : (اقول لكم ..) ، لأجد فيها لهجات أخرى أخف وطأة وأبعد غورا .. ولأجد أن المزاج الترابىّ يعترينى مثله ، وأننى ابحث مثله أيضا فى صحراء المتنافرات عن سراب التوافقات ، فـــأرى أمامى أشباح : الدجّال .. الدجّالين .. العشرة دجالين .. المائة المئتان .

لكـأنى كنت أستظهر هـذه الروح وأنـا أقول فى « نيـل لسبيعنيات يتحدث عن نفسه » : – نيل .. نيلان ثلاثة أنيال .. خمسه عشر ثلاثون وليرث الور اثون

لقد مضى بنا الزمن من حيث لا ندرى ، ولم يكن من المنطقى ان اظل محتفظا بروح التمرد الرومانسى العاصف الذى عرفته فى الشباب الباكر . لقد اصبحت الآن اكثر اقتناعا بان للشعر طرائق اخرى كثيرة غير تلك الطريقة التى اخترتها لأكتب من خلالها ، ولكل طريقة مبدعوها ومقلدوها . ولأن الشعر الحقيقى هو الغاية ، فليس لهذه الطرق ان تتقاطع وتتخالف ، بل إنها بالتأكيد تتلاقى وتتشابك كأنها ممرات ضيقة وعرة داخل غابة كثيفة ، المهم ان نعرف كيف نصل من خلال هذه الممرات إلى الغزال الهارب .

يحق لى ان افرح بإعادة اكتشاف « صلاح عبد الصبور » ، لأننى – بالضبط – يحق لى أن أفرح بإعادة اكتشاف نفسى ، ومهما كانت المساحة المشتركة لاتزال ضيقة – وهى فى ظنى مساحة ميتافيزيقية غير منظورة – فلا ينبغى إلا أن نفرح بها . ونرقص . بدلا من أن نترك الأقدام تتسمر عاجزة .

نريد لهذه المساحة أن تتسع ؟ ولحركة الرقص أن تتحرر ؟ حسنا ، فلنذهب إلى (مأساة الحلاج) و(الأميرة تنتظر) و(بعد أن يموت الملك) . لنجد « صلاح عبد الصبور » ، شامخا فى انتظارنا حيث لا قامة تطاوله ، ولابهاء كبهائه وهو يعلمنا الشعر المسرحى ، ويضحك مشفقا من هذا النظم الخائب الذى ينشره على الملأ – وفى المسارح – الأميون من الشعراء باسم المسرح الشعرى !

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

حلمى سالم

تجاوز الأب لا قتله

مَثَّل صلاح عبد الصبور لى ، ولأبناء جيلى ، قيمة كبيرة ، وشكَّل جانباً هاماً من جوانب وجداننا الشعرى ووعينا الإنسانى ، خاصة فى مراحل الصبا والفتوة الأولى .

كانت قراءات هذا الصبَا الأول ـ فى المرحلة الإعدادية ـ خليطاً من كل لونٍ ، لا تكاد تمسك فيه خيطاً واحداً ، إلا ما تيسر من أدبٍ ذى طابع تقليدى تشوبه مسحة من الرومانسية المحض ، من مثل أدب المنفلوطى والمازنى والزيات ، ثم أهل « الديوان » وأهل « أبوللو » وأهل المهجر ، وغير ذلك من أدب وشعر يمزج القديم بلفحة من التجديد الرومانسى المقبول .

ثم هبت الريح الجميلة ، حين كانت المرحلة الثانوية التى بغتتنا فيها الدفقة الحديثة على الوجدان والوعى . فبينما نحن ننشد لأنفسنا « هذه الكعبة كنا طائفيها ، والمصلين صباحاً ومساء ، كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها ، كيف بالله رجعنا غرباء » لإبراهيم ناجى ، داهمتنا كتابات جبران وصلاح عبد الصبور وحجازى والبياتى وغيرهم من أصوات غريبة . ووجدنا شاعراً يقول « وشربت شاياً فى الطريق ، ورتقتُ نعلى ، ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق » كعبد الصبور ، وآخر يقول « يا عمُّ : من أين الطريق ، للسيدة ، أيمن قليلاً ثم أيسر يا بنى ، قال ولم ينظر إلىّ » كحجازى . فعرفنا أن شعراً جديداً قد جاء إلى الدنيا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالطبع ، ولأننا فتية مصريون فى قرى مصر البعيدة ، كان شعر عبد الصبور وحجازى ونجيب سرور وملك عبد العزيز وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم أسبق إلينا من شعر السياب والبياتى ونازك الملائكة وأدونيس وبلند الحيدرى وغيرهم من رفاق هذه الريح الجميلة .

فى ذلك العمر ـــ أى طوال المرحلة الإعدادية والمرحلة الثانوية ـــ كنت أكتب ما يشبه الشعر العمودى وما يشبه

الأغنية والزجل وما يشبه القصة القصيرة بل وما يشبه الرواية (عدا الرسم، والتمثيل، ومنظمة الشباب الاشتراكى، وكرة القدم، بالطبع). لكن هذا النهر الجديد من الشعر (المرسل، أو المطلق، أو المنسرح، أو التفعيلى، أو الحر، أو غيرها من أسماء شاعت - آنذاك - لتعريف هذا الشعر الحديث) استقطب كل ميولى.

بعد ذلك، حينما شببنا قليلاً - مرحلة الجامعة - أذكر أن معظم أشعارنا الأولى كانت واقعة فى قليل أو كثير من التأثر - وبدرجات متفاوتة الظهور بيننا - بشعر رواد الشعر الحر هؤلاء: عبد الصبور، حجازى، البياتى، الماغوط، ادونيس، مطر، دُنقـل، مرور وغيرهم. لكن الصوت الأكثر حضوراً فى شعرنا، فى تلك الفترة، كان - فى ظنى - صوت عبد الصبور وحجازى ومطر، على غير ما يرى الكثيرون، الذين يعتقدون أن معظم شعراء جيلى كان متأثراً بادونيس، فى بداية عملهم الشعرى.

على أننا حاولنا، بعد هذه البدايات، أن نتخلص من هذه الآثار جميعاً، ونستخلص - بالمثابرة والكدّ - صوتنا الخاص المنفرد (ولا أدرى إلى أى مدى نجحنا فى ذلك؟)، فى عملية كانت أشبه ما تكون بثورة الابن على الأب. ولقد ترددت فى أشعارنا إيماءات كثيرة تصرح بهذا النزوع إلى مغادرة الأب والتحرر من أسره.

ولم تكن ثورة الابن هذه، غضًا من قيمة ما قدمه الآباء تاريخيا، ولا انتقاصاً من ريادتهم الثورية، بقدر ما كانت توجهاً نحو إضافة كيفية جديدة على ما قدموه، ونحو استنقاذ القصيدة من تكلّس ومجانيّة أغرقها فيهما بعض صفوف الشعراء التالين.

كما أن ذلك لم يكن دعوة إلى القطيعة الكاملة مع ما قدمه الرواد، أو مع تراث القصيدة العربية قبلهم. ليس فقط لأن هذه القطيعة الكاملة مستحيلة موضوعيا (كما أشار واحد من هؤلاء الرواد - حجازى - فى مقالاته بالأهرام عن الشعراء الجدد)، بل لأن ذلك لم يكن من هدفنا أصلا، فضلاً عن أنه تصور مثالى، يدحضه شعرنا نفسه، ويدحضه مفهومنا الجدلى للقطيعة الصحيحة.

إن سعينا هو هذه القطيعة الجدلية، التى تتضمن احتواء السابق وتمثُّله، ومن ثَمّ تجاوزه. وتلك هى العلاقة الصحية، دائما، مع كل سابقٍ.

ومن هنا، فليس من الصحيح - كما يُشاع عنا - أننا مبتورون عن الشعر السابق، وليس من الصحيح كذلك أننا - كما يُشاع عنا - جيلٌ بلا أساتذه أو بلا آباء. فالحق هو أن أساتذتنا وآباءنا كثيرون. وهم لا يبدءون فقط من عبد الصبور أو حجازى أو ادونيس أو مطر، بل يبدءون من قبل ذلك بقرون، منذ أول قصيدة فى تراثنا العربى، مروراً بكل شاعر أو ناثر انحرف عن السائد والمألوف والمعتاد، وناوأ سلطة زمنه: الثقافية أو الأخلاقية أو الاجتماعية أو الجمالية.

لكننا - ومع هذه الكثرة الكاثرة من الأساتذة والآباء - نمشى إلى الفرض الواجب على الشاعر: تجاوز الأب. وليس يتم ذلك بقتل الأب أو إنكار جهده (ففى ذلك قتل للنفس وإنكار للذات)، بل يتم بتمثله والاعتراف بفضله، وتقدير إنجازه - فى سياق لحظته التاريخية والشعرية - حق قدره، مع التمرد - فى نفس الوقت - على الاستنامة إلى هذا المنجز التجديدى: سواء كانت استنامة الثائر المجدِّد نفسه إلى منجزه، أو كانت استنامة لاحقية. فإن الاستنامة إلى المنجز التجديدى تحوّل هذا المنجز ذاته إلى تكرار وتقليد ومنوالية مماثلة

للتكرار والتقليد والمنوالية التى ثار عليها المجدِّد نفسه فى لحظته الثائرة الأولى .

فليس التقليد هو — فقط النسج على منوال القديم ونسخه . بل هو — كذلك — النسج على منوال الجديد ونسخه .

تلك هى دعوتنا ، التى ربما فُهمت على أننا نرفض الآباء والرواد وثورتهم الكبيرة جملة وتفصيلا ، ونحن من ذلك براء . وهل يمكن أن ننتزع من وجداننا أننا غنينا بملء القلب والروح ، يوماً :

« يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة
يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة
لك السلام
لك السلام
أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة »

والم يكن كلام كهذا ، فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات ، مروقا فنيًا وفكرياً واجتماعيا ؟ . بلى ، لقد كان . وهو ما دفع بعض كبار رعاة التقليد — أنذاك — إلى تحويل شعر صلاح عبد الصبور « إلى لجنة النثر للاختصاص » ، ودفع رهط السلفيين إلى اتهام الشعر الحر بالكفر والعمالة والإلحاد والتغريب .

وربما يجفل جيلنا ، اليوم ، مما فى شعر الرواد من رومانسية ، ومن « خطاب كلِّ فخيم » ، وما فى معظمه من « يقين » وبشارة ، وما فيه من انبياح بنائى وإطناب غنائى ، وما فى بعضه من زعيق ثورى صارخ ، لكن ذلك كله لم يجعلنا نعتقد أن ما صنعه الرواد كان أقلَّ من هزة جذرية لشجرة الشعر العربى التقليدى ، أو أن جيلنا يعمل فى فراغٍ خال من تحقيقات فنية هائلة سابقة .

ولهذا ، فإن الشعراء الجدد ينطلقون من نفس مبدأ التمرد والمروق الذى انطلق منه شعر صلاح عبد الصبور وشعر الرواد (وكل شعر حق) ، لكنهم لم يكرروا سبل هذا التمرد وطرائقه ونماذجه . حرفياً . فتمرد اليوم غير تمرد الأمس : طريقاً وخطوات . كما أن هذا التكرار الحرفى ، سيكون هو نفسه — إذا وقع — مناقضاً لمبدأ التمرد والمروق ، من الأصل .

إن بيننا وبين هذه السبل والنماذج ما يصل إلى خمسين عاماً ، جرت فيها مياه كثيرة ، ومن ثم صار لزاماً علينا ، وإن انطلقنا من مبدأ التمرد والمروق ذاته ، أن لا نعيد إنتاج نتائجه ونماذجه وغاياته ، وأن نشيع عن معبد إنتاجها ، مهما كانت نيته سليمة ومهما كان موقفه نبيلا .

وتلك — فى اعتقادى — هى البُنُوَّةُ الحقة — لصلاح عبد الصبور وغيره من أسلافٍ رائدين — التى يعتز بها الآباء ، والأبناء .

آباء الريح الجميلة ، وأبناء الريح الجميلة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأليف : جيرار شاليان

المقاومة الفلسطينية

ترجمة : صلاح عبد الصبور

تقدم «إبداع» في الصفحات التالية ، انموذجا من ترجمة مجهولة ـ فهي لم تنشر من قبل ـ لكتاب «جيرار شاليان» عن (المقاومة الفلسطينية) ، وهي ترجمة كان قد قام بها على عجل «صلاح عبد الصبور» ، عام ١٩٧٢ ، مشركا معه الشاعر «نصار عبد الله» حتى يتم إنجازها وإعدادها للنشر في أسرع وقت ممكن ، وحين كانت الترجمة قد تمت ـ أو كادت ـ عرف «صلاح عبد الصبور» ان ترجمة عربية اخرى للكتاب نفسه قد نشرت في بيروت ، فطوى المخطوط وأسلمه إلى شريكه في الترجمة ، ولم ينشر حتى هذه اللحظة .

كان «نصار عبد الله» قد استقل بترجمة الجزء الاول من الكتاب ، بينما استقل «صلاح عبد الصبور» بترجمة الجزء الثاني الذي ننشر منه هذا الأنموذج ، إيمانا منا بانه سيكمل الصورة العامة لنشاط «صلاح عبد الصبور» في ميدان الترجمة ويبرز اهتمامه بقضية فلسطين واحترامه لنضال الشعب الفلسطيني .

ولاشك في ان معظم القراء يعرفون جانبا من نشاط «صلاح عبد الصبور» ، واهتماماته في هذا المجال ، من خلال ترجماته لنصوص من «إليوت» ، و«لوركا» ، و«كفافيس» ، مثلا ويهمنا هنا ان نقدم هذا النص من ترجماته السياسية .

(التحرير)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إسرائيل والأرض المحتلة

تضم إسرائيل بحدودها الحالية بما فيها الأرض المحتلة ١,٣٨٥,٠٠٠ عربى إلى جانب ٢,٣٦٥,٠٠٠ إسرائيلى ، وتبلغ نسبة السكان العرب فيها ٣٧ فى المائة(١) . وتوزيعهم كالتالى :

٥٩٧,٠٠٠	فى الضفة الغربية
٣٦٠,٠٠٠	فى قطاع غزة
٦٨,٠٠٠	فى الجزء الغربى من القدس
٦٥,٠٠٠	فى سيناء
٦,٤٠٠	فى هضبة الجولان

وتحتل دولة إسرائيل التى تبلغ مساحتها ٢٠,٢٥٠ كيلومترا مربعا مساحة مقدارها ٨٨,٠٠ كيلومتر مربعا من الأرض العربية .

وقبل حرب ١٩٦٧ كانت إسرائيل تواجه أزمة حادة . إذ سجل ميزان المدفوعات عجزا مقداره ٤٥٥ مليون دولار(٢) ، وزاد عدد العاطلين عن مائة الف ، وهو عشر القوة العاملة فى البلاد . وقد ارتفعت فى عام ١٩٦٦ نسبة المهاجرين من إسرائيل عن المهاجرين إليها لأول مرة . وبعد النصر الإسرائيلى تغير الحال . فجدت سيولة واضحة فى رأس المال بفضل أموال أصحاب الملايين اليهود التى استغلت فى إسرائيل ، واستوعبت أعداد العاطلين الضخمة فى الاقتصاد الصناعى الجديد ، وبخاصة صناعة الأسلحة . وزادت الصورة بنسبة ١٢ فى المائة كما ارتفع الدخل القومى بنسبة ١٤ فى المائة ، بينما ارتفع عدد المهاجرين إليها .

وفى الأيام الأولى للإحتلال ، اتبعت إسرائيل سياسة الجسور المفتوحة التى سمحت للفلسطينيين بعبور الحدود وبالتجارة الحرة . ولاقت هذه السياسة ترحيبا من معظم الفلسطينيين خاصة وأنها استجدت بعد خمسة عشر عاما من الحكم الهاشمى . كما أتيحت حرية التعبير إلى حد ما . ولكن عدة آلاف من المواطنين هربوا إلى شرق الأردن . إذ إن السكان قد حرموا من امتدادات أعمالهم التجارية فى مصر والأردن . أما فى غزة فقد ثارت بعض المشكلات نتيجة للاحتلال وتوقف وكالة الغوث عن خدماتها . إذ حطمت الحرب ثلاث قرى فى منطقة الحدود فى اللطرون ومخيمين للاجئين فى غزة . وحين أعلن الاسرائيليون عن نواياهم فى إلحاق الأجزاء العربية من القدس بالمدينة اليهودية أزيلت كثير من البيوت وتشرد سكانها . وعلى كل حال ، فقد ظل الاحتلال « ليبراليا » إذا استعرنا تعبير السلطات الإسرائيلية نفسها . واتصلت السلطات الإسرائيلية ببعض أعيان الفلسطينيين الذين كانوا يستطيعون فى أعوام ٦٧ ـ ٦٨ أن يكونوا قوة ثالثة ، ومن هؤلاء الأعيان أنور نسيبة عمدة الحبرون وعلى الجيارى وأيوب مسلم .

وعلى أى حال ، فمنذ صيف ١٩٦٨ حتى عام ١٩٦٩ كانت أصداء المقاومة الفلسطينية مقترنة بردود الأفعال العاجلة للعمليات الأولى ، ثم نمو للمقاومة التدريجى ، كانت كل هذه العوامل جديرة بتغيير هذه السياسة شبه السلمية . وأدرك قادة إسرائيل فضلا عن بعض قطاعات من الرأى العام الإسرائيلى تلك الحقيقة ؟ وهى أن هذه الدائرة من المقاومة والكبح والمقاومة هى ظاهرة لا يمكن أن يتفاداها أى احتلال . فإن التاريخ المعاصر كله يثبت أن القومية إذا استيقظت ، هى قوة فاعلة أكثر من أى

إصلاح فى الأحوال الاقتصادية .

وحتى أوائل ١٩٦٩ كانت فاعلية الهجمات الفلسطينية فى إسرائيل لا تتعدى الصفر ، ويجب هنا أن نلاحظ بخصوص تقدير الاسرائيلى للقومية الفلسطينية . أن قطاعات كبيرة من الرأى العام الإسرائيلى يشاركون الغربيين فى نظرتهم المتعالية إلى عناصر العرب غير المتطورة . وربما كان صحيحا أن دعاية المقاومة الفلسطينية أعطت فى الواقع صورة بالغة الضخامة للأحداث . ففى أول يناير سنة ١٩٦٩ أصدرت فتح بياناً بإنجازاتها خلال أربع سنين من حياتها ، فقالت إن ٣٦٥٠ جنديا إسرائيليا و٤١ ضابط قتلوا أو جرحوا خلال هذه الفترة . وكذلك أعلنت أربع منظمات مسئوليتها عن الحريق الذى شب فى مطار اللد فى ٢٢ اكتوبر سنة ١٩٦٨ ، والذى أكد الإسرائيليون أنه كان قضاء وقدرا ، وأعلنت منظمات ثلاث مسئوليتها عن الهجوم على سوق القدس بالقنابل . وفى ٢٢ مارس ١٩٦٨ أعلنت فتح أنها حاولت اغتيال موشى ديان ، وفى ٢٦ فبراير ١٩٦٩ أعلنت أنها وراء وفاة ليفى أشكول ، وفى نوفمبر سنة ١٩٦٩ نسبت لنفسها عملية قام بها بعض الفدائيين المصريين بالهجوم على سفينة إسرائيلية فى ميناء إيلات ورغم ذلك ، فإن هجمات الفدائيين فى خلال عام ١٩٦٩ كانت تثبت فاعليتها ، فبعد هجمة فدائية فى تل أبيب أعلن الجنرال الإسرائيلى جاسيت أن الفلسطينيين الذين يقومون بأعمال التخريب قد جندوا فى الأرض المحتلة ، وتلقوا تدريبهم فى البلاد المجاورة قبل أن يعودوا للعمل فى داخل الحدود .

وفى يوليو ، وفى مدينة يافا اعتقل عدد ضخم من العرب المقيمين فى إسرائيل . وفى نفس الشهر بعد سلسلة من الهجمات الفدائية أعلن حظر التجول فى نابلس وهبت إسرائيل فى عملية بحث واعتقال واسعة . وقررت فتح أن تقوم بهجوم بالصواريخ على القدس ، وفى أول سبتمبر قامت فتح بعملية « أشبال فتح » فى مرتفعات الجولان .

وفى آخر سبتمبر أعلن الجنرال ديان أن معدل الخسائر الإسرائيلية قد زاد ثلاثة أضعاف بالمقارنة بالعامين الماضيين ، وأن ١٥٠ إسرائيليا يقتلون أو يجرحون على خطوط وقف إطلاق النار ، ولكن معظم الخسائر تنتج عن نشاط القوات المصرية على قناة السويس .

ودون دخول فى التفاصيل الدقيقة ، سنستعرض شهر اكتوبر ١٩٦٩ كمثال :

فى أول اكتوبر أصيبت الكيبوتزات (موزحاييم — معجن — الأطوار) بأضرار فى عملية فدائية أطلق عليها (بيت ساحور) . وقالت المصادر الإسرائيلية المسئولة إن العملية قد شملت جبهة عرضها سبعة أميال .

وفى ٣ اكتوبر أصيبت محطة ضخ المياه فى كفر حسيديم ، والمعدات الهيدروليكية فى « بالث شولر » ، وهما مستعمرتان بين حيفا والحادرة ، وليس هذان المكانان ببعيدين عن الأماكن التى ضرب فيها خط أنابيب البترول وسكة حديد تل أبيب — حيفا . وفى نفس اليوم ضرب خط الأنابيب الذى يحمل بترول السعودية إلى لبنان فى المكان الذى يعبر فيه هضبة الجولان .

وفى التاسع من اكتوبر ضرب خط السكة الحديد فى غزة .

وفى ١٥ اكتوبر نشر الإسرائيليون بيانا بخسائرهم منذ نهاية حرب الأيام الستة ، فإذا هى ٤٦٠ قتيلا ، و١٦٣٤ جريحا ، منهم ١١٦٩ من العسكريين و٤٦٥ من المدنيين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقالت قائمة أخرى إسرائيلية رسمية ، عن الأسبوع الأول من اكتوبر سنة ١٩٦٩ ، إن هناك ٧٧ حالة فى الحدود الإسرائيلية الأردنية ، وتسع حالات فى الحدود السورية الإسرائيلية ، وحالتان فى الحدود اللبنانية الإسرائيلية .

وفى ١٥ اكتوبر هوجم مصنع البوتاس فى سدوم على البحر الميت بالصواريخ وفى العشرين من اكتوبر كانت هناك مواجهات حادة بين الفدائيين والسلطة اللبنانية ، وعندئذ قامت بعض الهجمات فى حيفا بواسطة عرب فى إسرائيل .

ووضعت منطقة الجولان (١٦٠٠ك . م٢) تحت الحكم العرفى الإسرائيلى ، وأقيمت فيها ستة كيبوتزات عسكرية بعد حرب ١٩٦٧ ، كما أقيمت أربع كيبوتزات فى الضفة الغربية ، وثلاثة فى سيناء . وفى أكتوبر سنة ١٩٦٩ كان المجموع ثمانية عشر كيبوتزا ، وسبعة فى دور الإعداد .

وأصبح الموقف بالغ الخطورة . فقد شارك العرب المقيمون فى إسرائيل فى الهجمات لا فى الأرض المحتلة ، بل فى إسرائيل ذاتها ، وطبقا للمصادر الإسرائيلية فإن ١٩٠ منزلا عربياً قد هدمت فى الضفة الغربية ، منها تسعون منزلا خلال شهرى سبتمبر وأكتوبر ، كما اعتقل مائة مشتبه فى أمرهم خلال أسبوعين بين ٢٠ أكتوبر والخامس من نوفمبر . وأعلن عندئذ الجنرال ديان أن أربعين فى المائة من ميزانية إسرائيل موجه للأغراض الحربية(٣) .

وفى نوفمبر عام ١٩٦٩ دمر الإسرائيليون ثمانية عشر منزلا فى قرية هلهول ، وتبنت إسرائيل سياسة « الرد الجماعى » على أى عمل عسكرى حتى بلغ عدد المنازل التى هدمت انتقاما من الأعمال الفدائية خمسمائة منزل . وفى ٢٧ نوفمبر سنة ١٩٦٩ كان هناك ثلاثة آلاف فلسطينى فى سجون إسرائيل كما أضاف حرب راكاح أن ثمانمائة آخرين معتقلون فى منازلهم .

ولقد أثبتت هذه الأحداث أن سياسة إلحاق الأرض المحتلة بإسرائيل ، وهى السياسة التى كان يتبناها الجنرال ديان ... هى سياسة فاشلة .

(١) نسبة تزايد السكان بين العرب ٤ فى المائة ، بينما تبلغ بين الاسرائيليين ١,٧ فى المائة سنويا .

(٢) اريك رولو . جيتو المنتصرين .. الموند أيام ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ يوليو ١٩٦٩ .

(٣) الجبهة الرئيسية هى جبهة القتال المصرية . وينبغى ملاحظة أن هذا الرقم لا يتجاوزه إلا البرتغال التى تنفق ٤٥ فى المائة من ميزانيتها على الحرب فى حروبها الاستعمارية الثلاثة .

يســـرى خميـــس

موت الشاعر

هذا رجلٌ قتلته الكلمةُ
رجلٌ قَتَل الكلماتْ
قتل الكلمةَ مرّاتٍ .. مراتْ
قطّعها بالألم وبالوعى وبالغَضَب ، بسكّين اللّامعنى
صَارت فى يدهِ ، مثل عجين مختمر فائرْ
أنْضَجَها فى صَهْد القلبِ ، وفى أفران الحبِّ المكسورةْ
وتعاسات النّاسِ وفوضَى التّاريخ
قتل الكلمة .. أحياها
عذراء بلون الفجرِ ، عروساً ألقاها للنّيل
على أنغام النّاى المنفرد المبحُوح ، يُنادى ...
دَارت دَوْرتَها فى عِرْق الأرضْ
ما إنْ ضَاجعها البشنينُ وحَمِلتْ منه
حتّى عَادت فى يدها السّكين
وَقَتَلَتْهْ !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ممدوح عدوان

للريح ذاكرة، أولى..

مرثية إلى سليمان الخشّي

الأهل في مصياف والروح تواقة
يا ليتني صفصاف أو زهرٌ دُراقة
لأبل حلقي الجاف في نبع ورّاقة
تتجمع الأطياف في الريح كالباقة
والريح في التَّطواف للدمع سبَّاقة

ريحٌ بذاكرتي
وكنتُ الطفل يركض في الظلام
مُلاحقاً بالحشرجات، يسوقني خوفي
عينان تلتمعان، عينا ماردٍ
وبصيص جنيٍّ بعينيْ هرةٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أأقول : « باسم الله » أفضح نيِّتى ؟

أم أسلمُ الساقينِ للريحِ

ريحٌ بذاكراتىِ

ومصيافُ التى جاءت تصيِّف فى الجبال

تغربت عن عمرها ، وتشردتْ فى الوعر مثل

بادرتها الريح فى الصيف

ريحٌ .. وقاعٌ صفصفٌ ، أشباح خيلٍ فى الظلامِ

مكامنٌ بين الصخور

وقلعةٌ تبدو بعتم الفقر كالطيفِ

الميتون استكثروا التكفين والدفن ، ارتموا بين الحراجِ

تكفنوا بالزَّعترِ البرىِّ والريحانْ

صاروا ربيع الزيزفون ، ولَوَّنوا ألقَ الندى

وشقائق النعمانْ

مصياف تسخو بالحنين

فتنشر الدِّفلى كنهر دمٍ ، وتسقيه من النُّزفِ

فيفتِّح اليتم الذى فيها زهوراً ، والجراح بها عطوراً

تشرئبُّ حرائق الرغبات من أعماق فاقتِها وفتنتها .

بحب يملأ الدنيا بخوراً

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

تستفيق بموتها بستانْ
يستيقظ العشق الدفين وراء خطِّ الفقر
يوقظ رغبة الشبانْ
وترى الصبايا شهوة للحب
تسطع حُمرةً فى جمرةِ الرمانْ

بنـتٌ لـهـا أسرارْ والحُبُّ فى الطّـاقـةْ
ولـد غـريبُ الـدّارْ والبنـت عَشّـاقَـةْ
يـاقـاطـفَ الأزهـارْ حـوِّش لنا بـاقـةْ
حِـرزُ الهـوى يحمى من عـاطـلِ الياقةْ

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

والريح تكنس زهرنا المشتول فوق مقابرٍ حيَّةْ
ريحٌ بذاكرتى
وكانت تستثير الدمع قسراً فى طفولتنا
كبرنا الآن ..
هل ذكرياتُ الريح كالريح؟
أم أننا اعتدنا على نوح الرياحِ فهدَّأت أوجاعنا ؟
اعتدنا على عيش الكفاف

وصار كلٌّ يرتضى جسداً بلا روحِ
الوحشةُ امتزجتْ بنبض دمائنا
ليريحنا دمعُ التماسيحِ
ريحٌ بذاكرتى

وخوف ، قاتم كالغابِ ؟ أم ضيفٌ بدا فى الباب ؟
والغدرُ المخاتل قابعٌ فى النابِ .. أهلاً ..
لم يسلِّمْ .. واستراح هنيهةً
وأنا أحدِّق ذاهلاً فى وجهه ، ويلفنى رعبى
هذا الغريب صديقنا
يأتى ويذهب دونما سببِ
وكل زيارة للبيتِ تخرجُ فى الوداعِ جنازةً
ياضيف لم نبخل عليكْ
أطفالنا وشبابنا ارتاحوا لديكْ
وشيوخنا حنَّوا إليكْ
فعلام تجلب كل هذا القهر والبلوى إلينا فى يديكْ
ياضيفنا قد جئتنا سراً لتسكن فى رُبَى مصيافْ
وأقمت رحلك بيننا كى تبدأ التطوافْ
ياضيفَنا لو زرتنا فى هدأةٍ

لوجدتنا نحن الضيوفَ الطارئين
وأنت رب المنزلِ المضيافْ
خذ ما تشاءُ
وإنْ رغبتَ فحلَّ فى بركِ الدَّراويش ،
الذين سفحت فيض دمائهم
واقم إذ أحببت فوق المشهد العالى
ليبقى ظلُّك الأبديُّ فوق صدورِنا صخراً
وخذ دفء البيوتِ
فنحن نمضى خلف قافلة الرياح
وسوف يرشدُنا إلى الموتى دليلُ
لم يبق من أعمارنا إلا القليلُ
والفقر عَوَّدنا :
طوال حياتِنا ما جاءنا
إلا الأنينُ الغضُّ والبختُ الهزيلُ
ياضيفنا خذ ما تشاءُ
وَدَعْ لنا ضوءاً على الدربِ
أهلاً
ولم يسمع ، وراح يفك صُرَّتَهُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وينشر أوجه الأحباب في قلبي :
هذا صديق غاب في سجنٍ ، وهذا مات من قهرٍ
وهذا تاه في المنفى
وهذا راح في الحربِ
أبكي لذكراهم
وأسألُ رحمةَ الريحِ الشقيةِ أن تلينَ قلبه نحوي
يلملمُ ما يشاءُ .. ولا يودِّعُنا ، يَسيرُ بصمتِه المشبوهِ
يمضي تاركاً لي ما تبقَّى من توجُّع عمرهم
ألق الهوى وتألق الصحب .
داروا طويلاً حول ضوءٍ فاترٍ داروا
غرباء في الأوطان ما فُتحتْ لهم دارُ
يامشفقون بحق طه المصطفى داروا
هذا القتيل ، فزاده لمعُ السرابْ
ياصاحبي
أين احتجبت طوال هذا القهر ؟ كيف نسيتني
ورحلت مصحوبا بهذي الريح
تُغولُ كي يظلَّ برقبتي ذنبي
تهوى وما أنهيت يابطلي الصراعا .

حاربت حتى انهرت ؟ أم كسَّرتَ سيفكَ واليراعَا ؟
زمنٌ عجولٌ شدنا بضجيجه
لم يبُق للمقتول وقتا كى يهيء للمشيِّع ان يبوحَ بدمعةٍ
لم يبق للجلاد من سببٍ ليمسح ما تعلَّق من دمٍ عن سيفهِ
لم يُبقِ للمفجوع ان يلقى السلامَ او الوداعا
تهوى فندرك أن بارقَ عمرنا
قد لفَّهُ إهمالُنا او خوفُنا ، فخبا وضاعا
تهوى لنذكر غَثْمنا او موتَنا
هل امحلتْ ايامنا ؟
لم يبقَ إلا الموت للتذكير وهو يصولُ فى الأرواحِ يحتطبُ
لابد من موت كهذا!
كى يلف القهر ذكرى
كى يلفُّ القهر ذِكْرى ، يحتمى فى حِضنِه ناءٍ ومغتربُ
لابد من موت كهذا
كى نقولَ : حياتُنا جفَّتْ سراباً ناشفاً فى الحلقِ
ما عادت تغرُّ الخلق ، ما عادت تطاقْ
ونقول إن الحلم أقصرُ من شهيق النَّزْعِ
إن العمر أضيق من خِناقْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لابد من موت كهذا الموت يُبلغُنا
بأن الشمسَ تخسر من أشعتها
وأن الخيل كرَّشَها وبغَّلَها التجحشُنُ فى فوارسها
فما عادت تصولُ بهم ولا تثبُ
لابد من موتِ العماليق الذين بمجدهمْ يتجذَّرُ الحسَبُ
ليظل أقزام مناكيدٌ
فيفتخروا بأجدادٍ عماليقٍ .. إذا انتسبوا
فلنعترفْ قُدّام هذا الموت أن الأرضَ جرداءُ
وأن أوابدَ الأجداد فينا بلقعٌ خربُ
أن السلالات التى كانتْ فَخَارَ الأرضِ ، تسعى لانقراضٍ
ينتهى منها الهنودُ الحمرُ والبطريقُ ، والأكرادُ ، والأشجارُ
والحيتانُ والعربُ
صاروا صغاراً ، أو كباراً ، فى مقاسِ العصر
خارج حاجةِ الأسواقِ
والأسواق ما احتاجت سوى الجثث التى فقدتْ ملامحها سدىً
يرسو عليها العرضُ والطلبُ
جثثٌ ستربكنا ، فتجفلُ وهلةً
لكن يجئ لنا الوداعُ مُعلَّباً مستورداً

ويسودُ فينا الصمت حتى فى العزاءِ
وقد تساوى الندبُ والطربُ
لا فرق بين الناس والقطعان
حين تساق للمرعى ، تُسَمَّنُ للأضاحى
لا فرق ما بين النُّباحِ أو النواحِ
لا صوتَ يشبهُ صوتَ إنسانٍ
سوى هذا العويل المر
سوى هذا العويل المرّ ، محمولاً على حزن الرياحِ
الريح تُغْولُ ..
تقلقُ الأمواتَ إذ هجعوا بذاكرتى
وتصخب فى سكونِ الليل ندباً ، تسحبُ الآهاتِ من قلبى
الريح قد عرفت بأن الموتَ مُدْرِكَها
فخافتْ وارتمتْ مثل الطعينة
وعبأت ليل الأزقة بالصياحِ
وتعلّقتْ أجراسُها لترنَّ فى ليل الحزانى دمعةً
كى لا ينامَ الميِّتونَ مُخدَّرين بكاذبِ النَّدْبِ
لابُدّ من ريحٍ كهذى الريح
كى نتأمّل المرآة فى رعبٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنّا هنا موتى

وقد لبسوا حياتَهم قناعا

والخوف شيد حولهم مدناً

فأعلى الفقر فوقهمُ قلاعا

ساروا وراء جِنازةٍ أعجوبة :

كم من قتيلٍ كان فى التابوتِ .. كم من ميِّتٍ عزَّى

وكم من قاتل أحيا لنا حفْل العويلِ

وقد أتانا بعد ما اكتملتْ فصولُ المجزرَة

ومضى يصلِّى طالباً للميِّتين المغفرة

انا شاعرٌ ، او شاهدٌ متورطٌ ، لم يلق متكأ له فى مفخرة

بدمٍ تُرى .. أم بالدموع ملأتُ هذى المحبرة ؟

وكتبتُ شعراً كى أعزِّى

أم رسمتُ على الدفاتر مقبره ؟

تعمد	الإسرافْ	لِنستَّـر	الفـاقَـةْ
الـزاد	خبـزٌ حـافْ	والنفس	افَّـاقَـةْ
الـدمـع	نهـرٌ جـافْ	مـا بلَّـل	اليـاقـه
والريح	فى الاعكـافْ	ذكـرى بـلا	طـاقَـةْ
يبكى	لنا الصفصافْ	فَنحـنُ	كـالنَّـاقـةْ
تـابـوتُنـا	مصيـافْ	والقبـر	وَرّاقـه

● الوراقة ، وبرك الدراويش ، والمشهد ، أسماء أماكن فى مصياف بلد الشاعر والفقيد

فـــاروق شـــوشة

محاولة لاصطياد رامبو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طفل نزقٌ ،
كرة من لهب ،
وعل برّى ،
يركض فى عشب الغابات المحترقه
ومدًى يتخطّفه اللمحُ ،
ومجهول يتقصّفُ ،
يُفصح عن لغةٍ نافرةٍ
تقفز من رئةٍ مختنقه .
طفلٌ فى ملكوتِ الله ،
يعاين بعض فساد الكوْنِ

فيقذف وجه الليل بسهمٍ
يَشْهرُ قبضته فى وجه الريح
ويسحب نفساً ممصوصا
وتصوغ أصابعه كونا من كبريت
وحقولا من ألغاز
يَفرغ من لُعبته ،
ويُحدّق فى الوحشةِ
فتلاحقه أشباح سودٌ ،
وجحيمٌ ضارٍ ،
وعيون وحشية .
يتسلّق أعلى سارية
ويطلّ على أفق مخبوء
ويحذّر من هول الآتى
ترصدهُ عين مخترقة !

●●●

هو ذا
يمسك قلما
يشطب تاريخا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكشف عن شهوته للوطءِ
ولسٍّ تخوم الكونْ
ترتطمُ حدود الأرض وتهتز الجغرافيا
ما بين الساقِ إلى الساقِ
تعومُ القارّاتُ
وتنبطحُ الصبوات
وتأتلقُ الجلَواتُ
ويسطعُ فى الزمن المختلّ بهاءُ العقل
ها أنت يُراودك الإغواء
تسكنُك النارُ الوحشية
وتصبُّ حريقك فى الأشياء
يتطاير منك رماد شرقىّ
شَبقٌ مجنون الأعضاء
تلْقفهُ الأرض على استحياء

فى أى الأوقاتِ
تدور على نفْسِك .
لا تتجاوز ؟
فى أىّ بقاع الدنيا

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

ترسى المرْساةَ
وتُقعى ،
لا تتقافزُ ؟
فى أىِّ الحالاتِ
تقول : الآن وصلتُ
الآن عرفتُ
شبعتُ ،
واتخمتُ ،
وداهمنى الإعياء ؟
الصبوة لا تسلمُ إلا للصبواتِ
وجوعُك مرهونٌ بالموتِ
وهذا الحائطُ لايُفضى إلا للصحراءِ
ففيم العجلةُ ؟
خفّف هذا الوطْءَ
وإلا حركتَ الأشلاء
ودبّت روحك فى شجر الزقُّوم
وجاوزت الحدّ إلى الفعل المرجومِ
فأفسدْت السّاكن فى ملكوتِ الله
وأيقظت نفوساً عمياء !

طفل آبق

يقفز من شرك الكلماتِ

ولا تُغويه بلاغتها المسكونةُ بالضوضاء

هل ننصبُ فخًّا شعريا لأمير فِخاخ الشعرِ ؟

وهل ننجحُ فى صيد الوعل البّرىّ ،

وكرةِ اللهب المُرتجّةِ ،

وخريرِ الماء ؟

جزرُ المرَجان تلوحُ

وعشبُ الكلماتِ يفوحُ

وطلحٌ أثيوبى محترق

يتراكم فى نهرٍ مسفوح

وشراعٌ يبعدُ فى اليمّ

فراراً من أسنِ الكونِ

وجذْبِ الروح

وتوْقٌ للمجهول ..

يراوغ ثم يراود .. ثم يبوح

وزمان بالوصل شحيح ..

رامبو ..

إخصْابٌ تحمله الريح !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمنى العيد

http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الاثنين الأول بعد الاثنين الأخير ، لم تقف المرأة طويلا أمام خزانة ثيابها . لم تجرب تنّورة أو قميصا . لم تحاور الألوان . لم تقلب العقود . لم تبحث عن الانسجام . لم تبتسم لأحمر الشفاه . لم تستعن بالنور ، فتزيح الستائر . أو تشعل المصابيح ..

تركت كل أشيائها ترتاح ، وخطت خطوتين صغيرتين ، بطيئتين ، مظلمتين . مدّت يدها إلى الثوب الصامت المنكفىء على سواده فوق الكنبة ، أسقطته من رأسها ، وتركته ينسدل منطفئا على الجسد ، ثم تناولت حقيبة يدها السوداء ومشت .

فى الاثنين الأول ، بعد الاثنين الأخير ، لم تستيقظ المرأة باكرا ، ولم تنم . لم تتعطر عند الصباح . لم ترتعش . فعقارب الساعة لم تكن مسرعةً ، ولم تكن روزنامة الوقت مقلقة . فقط وقبل أن تعبر عتبة بابها نظرت إلى ساعة يدها ، تأملتها ، ثم حرّرت منها زندها ، ووسدتها على الكتاب .

خرجت المرأة من دارها فى الموعد نفسه ، فى اللحظة التى يغطى فيها العقرب الكبير العقرب الصغير باتجاه العاشرة . لحظة اللقاء والمفارقة ، خرجت وتركت ساقيها تسيران . لم تلتفت يمنة ولا يسرة . لم تتفحص عيون المارة . لم تقف عند واجهة وتلعب لعبة الشارية ، لم تسوّ خصلة من شعرها . لم ترتب الهدوء على وجهها ، ولم تطمئن على نبضات الحب والحنين فى قلبها .. الأسفلت الأسود وحده كان مرآتها ، وهى تسير على الطريق نفسه ، وتصل إلى المقهى نفسه ، فى الوقت نفسه ، وترى الحارس ما زال يلبس بدلته الرمادية نفسها ، مخفيا ابتسامة الريب فى عينيه .

نزلت المرأة الدرجات العشر واحدة واحدة ، كانت تحاذى الجدار ، وتمر بكفها اليمنى على الدرابزين المعدنى ، تتحسس برودته بأصابعها الخمسة ، تمرّرها فوقه الواحد تلو الآخر .. تحدّق فى لمعانه الفضى المكسور ، تسمع وشوشة الخدم نفسها ، وحفيف الصحون توضع على المفارش الناعمة . كانوا فى الصالة المجاورة ، يهيئون ، كعادتهم ، الموائد لطعام الغداء .

توقفت المرأة عند آخر درجة ، عند عتبة صالة المقهى السفلية ، ومدّت نظرها باتجاه تلك الطاولة . تلك الطاولة . المقعدان شاغران . المقعدان الطويلان المتقابلان شاغران . المقعدان الجلديان الأخضران شاغران . هناك فى آخر الصالة ، فى الزاوية اليسرى ، تحت نور قنديل محايد ، كانا يجلسان .

تقدمت المرأة فى الضوء الأحمر الخافت ، كأنها تمشى إلى الوراء . تقدمت تعبر المقعد بعد المقعد ، حتى وصلت إلى هناك .

« هنا كنت أجلس . على هذا المقعد المواجه للباب والدرج كنت أجلس . أجلس وأنتظر . أنتظر وألهو . أهىء كلمات العتاب . وكان يأتى . كان يأتى . يملأ المقعد قبالتى : ظهره للمدخل يحجب القادمين عنى ، يحمينى بعينيه ، يبتسم ويشرح ضرورة الغياب » .

المقعدان شاغران ، والمرأة تقف : ظهرها للمدخل ، تنعطف قليلا ، تمر بين المقعد والطاولة ، تجلس على مهل . تنظر إلى المقعد الشاغر . المقعد المواجه للباب . المقعد الذى كانت تجلس عليه . المقعد الذى صار قبالتها . تنظر إليه . تحجب القادمين عنه . تحميه بعينيها . تنظر إليه ، وتنتظر .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد المنعم رمضان

الغبـــــار
أو إقامة الشاعر فوق الأرض

ماذا إذا منحُت نفسى هدأةً

ماذا إذا جلستُ فى ركنٍ من الأركانِ ، أنفخُ الدخانَ من أنفى ، وأدهنُ الوقتَ بما يليقُ به .

واكترى نولاً يصحُّ أن يصير غايةً

ماذا إذا حلمتُ وحدى ، بالذى يكون ، هارباً ، كخطوتين من آثارِ أقدامٍ ، وراءهــا مشت ، محارةٌ تسكنهــا الفوضى ، وكلبُ صيدٍ ، واستباحها الفراق ، فاختفت ، كأنها أسلحة المـوتى ، تضىء عندما يختلط الترابُ بالعناصر الأولى ، ويستطيع الماء أن ينشع مثل الحزن ، يغسُل الحلمَ ويصطفيــه ، يشترى لـه فماً وإصبعين ، يرسمان ساحةً خاليةً من الأصوات ،

ربما يصحُّ أن أكون حارساً لخطوتى ، أنام فى تجويفها ، أنا الصغير ، والمحدّب ، المارق من أحشاء مرآةٍ ، تكاد لو تطفو على شفاهها هاويةٌ ، ويختفى فى قلبها صنبور ماءٍ

لم يكن لدىَّ الوقتُ ، كى أدلَّها إلى السماء ، حينما نجلس مستورين فوق الأرض ، لم تكن لدىَّ جرأة الفم المزموم ، والذى ينزفُ منه الله ، والأزقة التى مشى عليها النومُ ، ذات ظلمةٍ فأفرخ الحروف ، قبلما يتّسخ الفضاء ، أفرخ النافذة الوحيدة المفتوحة الآن على البحرِ ، كأنها أصابعُ الشحّاذِ

ماذا إذا ادّعيت أن كل هذه الأشجار ، كانت بذرة واحدةً وأن كل هذه النساء ، آهة واحدة ، وأن رحلتى من آخر البيت إلى الردهة ، كانت خطوة واحدة ، وأن كل هذا العالم استوى ، فى برهة ، لكى تضمّه ساقان ، شفّتا ، والتفّتا ، تخبّئان قبّةً واحدةً ، وتعلنان أن صدأ الحرير ممكنٌ ، وأن لحظةً واحدةً هى التى تبقى ، لكى تؤمنا الطيورُ ، أو نؤمّها ، أو ربّما معاً نصطفُّ دونما شوق إلى منزلة ..ودون مهنةٍ ، سوى أن نستريب فى أرواحنا ، نلفُّها بالعرق الرائقِ ، نستعجلها

هى الصلاة ، إن تبدل الثديان ، أصبحا عجينةً ، تكفى لصنع السلّم الخلفى ، والفناءِ ،

هكذا نصعد فى الظلمة ، مخفورين ، بالذى نخافه ، وبينما تفتّشُ الريحُ حقائب الليلِ ، وتضع الحمَّى على الأرفف ، والفازلين ، والحلوى ، وماء الوردِ ، فى تويجاتٍ ، ترفُّ مثلما ترفرفُ النهودُ ، بينما تحرِّرُ الريحُ سلالها من الهواءِ ، لا تكون نطفة تكوّنت ، ولا يكون ظلُّ الكائنات ساخناً ، يكون وحده الحنينُ ، نائماً على سريرنا ،

ماذا إذا استطاع النومُ أن يدسَّ فيه ، كائناته السوداء هل أفرّ خلفه كأننى الغبارُ ، أترك الوقت على ردفين عاريين أم أخاف رقّةَ التانجو ، فأنطوى بما ملكتُه من لُعَب ، أكفُّ عن محاولات السعى ، أكتفى بأن تكون غابة الأيام فى اكتهالها ، وأن يكون ورقُ الليلِ على نصوعهِ ، ممتلئاً ، ببورتريهات ، وكسرٍ من الغيوم ، فى حديقةِ الأجنّةِ التى أسوارها تهدّمت

فلم تعد سيّدة تبكى

ولم يعد الشاعر الخليق باصطياد نفسه ، أن يرث الحزن ، وأن يبيت فى الحانات ، يسكبُ العالم من كوبٍ إلى فراغه الموحشِ ، هل هو الوحيد من تخرّروحه ، على سجّادة المنفى ، أم الوحيد من يرى فى ذكرياته أودية الله ، فيسحبُ الوادى الذى بقربهِ

يطويه

يسحبُ الذى يليه

والذى يليه

قبلما ينازعُ الشاعر كائن آخرُ ، لا يدرى لماذا هذه الأودية

التى تزدانُ تحت الشمسِ ، كيف يجرؤ الجاموسُ والغـزلانُ

والماعزُ ، أن تدوسها ، وكيف لا تكون ساقُ امرأةٍ ، إناء خمر ،

عندما نشاء أن تكون ساق امرأةٍ ، حييةً ، ورطبةً ، وفوق سطحها

يرتعشُ الطالعُ ،

ربما تخوننا الملامحُ التى تلبسها الأعضاء ، عندما نعرفهـا

للمرةِ الأولى ، وربما تصير مُرَّةً ، إذا تأخّرت عن الرحيلِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه هى القنطرة التى نعبرها ، أقدامنا تغوص فى أخشابها ،

نعبرها ،

صوتٌ يشابه الأسفلت ، يستحمُّ فى فضائها ، نعبرها ، وخلف

كل خطوةٍ ، مدنية تهوى ، إلى حدود شىءٍ غامضٍ ،

كأنما الأنسجة امّحتْ

ولم يعد بقدرة الأشياء أن تكون حرّةً

متى ترفرفُ الأيدى ، على مباهج الحضرةِ ، أو متى مباهجُ

الحضرةِ تستكينُ تحت رعشة الأيدى ، فتعلوا ، وتجمحا ؟

هكذا يقتربُ الشاعرُ من غـريمهِ ، ويصبـحُ البارُ انحيـازاً واضحاً لمن يودُّ أن يحـارب الرصيفَ والغـواةَ ، أن يمشى على شريانهِ المفتوقِ ، حيث لا يحاول الصلصالُ أن يكون لغةً بريئةً ، وحيث تقدر الأرضُ على إقفالِ فَرْجها ، وتصبح الرغوةُ مستباحةً ينالها فمٌ ثقيلٌ ، دائبُ التجوال فى عرباته الملكيةِ ، الأرجلُ لا تكفُّ عن دندنةٍ ، وفوق السقفِ ، باقةٌ من البلاستيك الذى يـورقُ ، والسائق شرطىٌّ ، كأنه أتى من غيمةٍ ، سقطت على الأسفلتِ

كانت ثورةُ الموتى ، مهيأةً ، ولكنّ اختلاطَ فحيحها ، بسيولةِ الأحماضِ ، والغازاتِ ، لم يدعِ الهواءَ الرخوَ ينزلُ من عباءتِه ، سوى صوتٍ ، يشى بأواخر الكلماتِ

فى أذنين

عالمتين

أن مفازةً كبرى هى المعجم ، أن الله لا يسكن فى الظلمةِ ، من ذا يستطيع إذن أن يقهر الموتى ، وأن يضع السلالَ على ظهورهم ، ويملأها بما ادّخروه

هل من شاهدٍ

جسدى حدودى

لم يشأ أحدٌ من الأطفالِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن يتقبَّل الأرض الخرابَ
ولم تكد أغنيةٌ أخرى
تدارُ على الجرامافون
إلا واختفت شفةٌ
وحلّت غيرها شفتانِ
تفتران
عن وقتٍ
هو الوقت الذى أبغيهِ

من منّا سيبتكرُ الطيورَ ، ويخلط الحنّاء بالأفلاكِ والنعناعِ ، هل ستقام تحت جفوننا ، نافورةٌ للذكريات الغفلِ ، أم أنَّ الغواة هم الذين هناك ، أرجلهم سيوف الله ، واستيقاظهم يبدو كما لو أنها سقطت طيورُ المنِّ من أحلامهم ، وتآكلت فى الريح

ما زالت لدى الأشياء ، آونةٌ ، لتحيا مرّةً أخرى ، وتفردَ ظلَّها للنورِ ، كى يمتصَّ عنها الموتَ ، يغسلها ، فقط فيما ينام الليلُ ، سوف تصالح الأشياء أنفسها ، وتستلقى على مهلٍ ، ولكن ربما يحتاج هذا النورُ أن يقوى وأن يختاره الشاعرُ حتى تستدير الريح نحو الأرضِ أو تمضى
وفى أطرافها كتبٌ معلقةٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأزميلٌ

لعلّي ذات يومٍ أشترى الأحلام ، أرصفها ، وأبنى فوقها برجاً

عليه خرائطُ الأجسادِ ، ما زالت يدى تحتزُّ من عنقى ، صراخاً

يشبه الماضى ، ويشبه ذلك الوقت الذى أبغيهِ

هل حقّاً

تكون الأرض مزرعةً لغير الأرض ـ قال الشيخ

أحذيةً ـ يقول سواه

صوت طفولةٍ أخرى

ومن أقوالهم :

رمّانةٌ ، تفّاحةٌ ، بصلٌ وثومٌ

غرفة الديدانِ

إكليل الهلاكِ

صفيحة الموتى

قرينٌ دائم للباهِ

إبريقٌ من الفخّارِ

عشُّ البلبل الخشبى

من أقوالهم :

علم الديالكتيك

جسمٌ عائم فى الماءِ

ما يبغضه الله وما يعشقه الشيطانُ

مومسةٌ

سرير الكونِ

اسفنج

ترابٌ آكلٌ للروحِ

هل حقّاً

يكون الشعر مزرعةً : يقول الشيخ

أحذيةٌ : يقول سواه

من أقوالهم : علم الديالكتيكِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل من شاهدٍ

جسدى حدودى

لم يشأ أحد من الأطفال .

ان يتقبَّلَ الأرضَ الخرابَ

ولم تكد أغنيةٌ أخرى تُدارُ على الجرامافون

إلاّ واختفت شفةٌ

وحلّت غيرها شفتان تفتران

عن وقتٍ

هو الوقت الذى أبغيه

وسن

ببساطة ، جلستْ بجوارى ، لفحنى نفسها ، ولس أنفها خدى ، ومددتْ رجليها فى النهر فهرعت إليها كل الأعشاب وعانقتها ، مالت للنهر لتسمع خريره الخادع ، أمسكت كتفها بقوة خشية الغرق الذى جربته مرات عديدة ، تجمعت الأعشاب وندهت لها للأعماق ، فأمسكتها من بطنها وحذرتها من انشرك . فرح بنا الشاطىء وأخذنا على حجره حتى الأصيل . حكيت لها عن الملوك الشارد ، وحين هاجمنا صوت « الجاز » صاخبا نبهتها للذى قبالتنا ، إذ كان يجلس على الشاطىء الآخر معلقا فوقه قمرا صناعيا بينما هو يحتضن عوده يعزف عليه « الجاز » ، وبجواره علق شجرة فى قصيدة . مطت شفتيها الحمراوين وأخرجت لسانها ، ثم بصقت ، ولم أفهم شيئا تكدر النهر والتفت على رجليها الأعشاب والأسماك والطحالب ، رمت لهم بقطعة من الفضة فغطسوا وراءها وضحكت . همست فى أذنى ببساطة : أيها الغالى ألا تستطيع أن تشق قلبى وتنام ؟ نظرت إلى رغبة عينيها ، وانفطر قلبى . بيدين مرتعشتين فتحت أزرار بلوزتها الحمراء ، وتلمست بأصابعى الصدر المنتفض ، ثم بيد مشبوبة شققت الصدر ، فقالت : ها . طويلة ، وصمتت ، وانداح الدم وتلونت المياه بحمرة ذكية ، فنزلت كل الطيور التى اختبأت طول عمرها فى أغصان الزيتون تحسو دمها . آه . قالت بألم . همستُ أنت التى اقترحت ، أنت التى شدتنى ، أنت وحيدة فى فعلتك لا أستطيع الإفلات من سحرك الذى أخذنى طفلا ثم جنينا حطنى فى رحمك ، حاولت فك لغة عينيك وتاريخك الذى اختلطت حروفه . لم ترد أين سأنام الآن ؟ ها صدرك مفتوحا وقلبك انفتحت حجراته . لم ترد . هل سنعود يوما ونحكى لبعضنا ؟ سؤالك أرده إليك بكل عجزى . الآن أستطيع أن أجلس تحت الشمس حتى الاحتراق ، ما الذى يبقى سوى الروح ؟ والأحرف التى خطتها يدى فى الحجر الأصم وبعض من محاسن الكون ساودعها فى حجاب وأدفنها تحت ضلعى ، وربما تحول

ترابى فى قبرى إلى ملمح من وجهك الذى غاب فى سراب اللون الذى لا أعرف هززتها ، شخشخت الفضة وسمعتُ صلصلة الاجراس تعلن عن همجية الآتى فانتفض العصفور علىَّ الشجرة وهجمت الطائرات بعنف واشتعلت القلوب .

منذ قليل كانت معى ، تجلس بجوارى ببساطة . كانت تلبس الجورب وهى تحدثنى عن آلام المعدة ، مدت ساقيها على حجرى ، وحدثتنى عن حبها ل «البيتزا» .

منذ قليل عندما كنا فى الشتاء الثلاثين من عمرها جلست قبالتى فى المكان الدافىء وقالت لى : احمنى . ودهشت فى ذلك الشتاء الثلاثين لأننى لا أملك ذلك . وضعتُ قلبى على المنضدة وقلت : كل ما أستطيعه . جرت ، تركتنى وجرت ، وهبوا وراءنا جميعا . وكنت خلفها أنادى باسم غير اسمها حيث اختلطت الأسماء . لم تفتهم الفرصة ، تعقبونا . كانوا حريصين على ذلك . تركتنى وجرت ، وتركت معطفها على الكرسى . ولما كنت على وشك الإمساك بها تذكرت معطفها فإليه رجعتُ وحملته فى حضنى ، فشممت عطره . أخذنى العطر ، دفنت وجهى فى المعطف فوجدت رسائل فيه فأخذت أعيد قراءتها ، فانسابت موسيقى ، نظرت لأعلىَ حيث الصوت . هو الذى كان على الشاطىء الآخر يحتضن آلته الموسيقية بملابس قديمة وعباءة غربية تفوح منها رائحة عربية قديمة ، وكان منفعلا بلا صوت . وانهمر المطر فلبست معطفى وحين فارقنى عطره تذكرت الجارية فى الأرض فجريت ، فوجدتنى بينهم ، وبينهم جلست ، كانوا يلعبون الورق ويشربون العرقى ويلقون شعرا . دخنت سيجارتى ، وقلت له : لا مشكلة .. فليحمها أحدنا . مسد شاربه وقال : لا تحمل هما .. هى لا تحتاج لحماية . ثم أخرج من جيبه صورا لها وهى عريانة فضحك الجميع ، وأصبت بالدوار . أخبرتهم أنها أختى وأنى سأصنع لها معبدا تزوره الشمس مرة فى عيد مولدها ، ومرة فى ذكرى وفاتها ، إنها أختى التى تسبح على ظهرها فى النهر فتكون بطنها قبة السماء . شدنى هو وأعطانى المسدس وقال : فى الغالب أحمله ولا أستعمله . مشيت فى أرض الوطن الذى لا أعرف وسألت نفسى : ما الوطن ؟ فخرجت علىَّ غيلان الشجر ووحوش الرمال ، وهبت العاصفة على الصحراء ، ورمدت عيونى فى رمالها . ثم ترددت أغنية حماسية لم تتوقف وأنا فى السيارة الأجرة . نزلت الميدان فعانقنى الجندى ، ومنه تفوح رائحة عرق الحروب كلها ، وجلسنا على رصيف الوطن ، أعطانى صورة فتاته ، وصورة أمه . وخطابا عن رغبته فى أكلة سمك سألته هى ستحنى ظهرك للعاصفة ؟ أجاب : لا . سألته إلى أين إذن ؟ قال : إلى هناك ، عند الآخر ، تحت النصب المجهول . وحين أصبح المجهول على مرمى البصر انهمر المطر بشدة شممت فيه رائحة التعويذات ، وسيل السباب بين كبار قومنا ، وكان وسخا كالنفط ، وانهمر على رأسى برد أضاعنى . قلت : ربما سيصيبنى السل . وقلت : ربما سيسكن البرد عظمى . وتذكرت دفئها حين ضمتنى فى صدر طيب وسخونة مرتعشة . همست لا تخف .. لست غريبا .. ها .. كلنا عرب .. أليس كذلك ؟ ثم سألتنى أن أدعك لها ركبتيها ، فأخذت أفعل ، وحين قبلت ركبتها بكت بقوة ، ودفعتنى ، وصرخت : لماذا ؟ ثم جلست وأخفت مفتاح الحياة فى صدرها . وسألت : لماذا ؟ وصنعت لى القهوة بالهال . قلت انظرى . وطمرت نواة البلح فى الطين ، وقلت : سننتظر . ردت وهى تقرأ كتابى : غريبة .. ألا تملك بندقية ؟ كان النصب مملوءا بالنبادق القديمة التى قتلت القليل من أعدائنا والكثير من

أبناء عمومتنا . والأزياء العسكرية مفرودة تبُخّ في وجوهنا رائحة الموتى . وأعرف هذا الجندى المجهول الشكل والنسب ، عرفته عندما منحونا إجازة في العام الدراسى ، ورأيته في الزجاج الأزرق المعتم ، وعرفته ذات صيف مرير وقاس وعرفته ذات شتاء طويل ، وأسمع عنه كل يوم من البث الخارجي والفحيح الداخلي . قرأت عليه الفاتحة والقيت عليه السلام ، لم يكن راضيا ، نحن سقام . رفعتُ يدى داعيا بالسلام ، فرأيت الرايات كلها منكسة رغم شدة الهواء الذى دحرجنى ، وتبدلت أشكال الرايات تنط الصقور والنسور والسيوف وتتبادل مواقعها ، وتخفت النجوم ، وتتبادل الألوان شحوبها . هويت من فوق درجات السلم حتى الأسفل . كانت تقعى مرتعشة مبتلة وساخنة ، تساقطت الحناء من شعرها فبللت الأرض بلون الحنة وشوقها . وكانت ترتعش وهى تهرف : الملجأ .. المخبأ . قمت إليها وانحنيت عليها ، صنعت من نفسى خيمة عربية ، لكن الريح الغربية تأتى الآن من الشمال والجنوب . جعلت نفسى بساطا من الصوف ملونا ومن عين غجرية هربت الحروف العربية . الملجأ التلاميذ . زعقتُ حين أعادتنى الكلمات لذكرياتى المنهزمة كفئ ووقعتُ خيمة متهاوية . نهضت الناقة وفزعت العنزات وبكى الغريب على الخليج . قالت سأرحل للحجارة . لم أرد . ولما رأتنى على وشك لفظ نفسى الأخير . ارتمت فوقى أنا أحبك وأعبدك وأشتاق إليك وأحب وجودك وخلودك وكتبك وفمك فقم . نفخت بفمها فى فمى ، تسربت أنفاسها فى رئتى اشتهاء وبكاء وهواء . همست فى أذنى ببساطة : قلبك ... أخذته من على المنضدة وجريت ، ونسيت معطفى ! أحكمتُ معطفها على دمى ، وودعنا الشهداء ، وغاض ماء النهر .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ قصصا لهؤلاء :

يوسف الشارونى	جميل عطية إبراهيم	بهاء طاهر
ابو المعاطى ابو النجا	محمد المنسى قنديل	سليمان فياض
		سعيد الكفراوى
بدر نشأت	احمد الشيخ	جميل الغيطانى
نعيم عطية	خالد منتصر	أحمد عمر شاهين
محسن خضر		
	نبيل نعوم	سعد القرشى
نهاد صليحة	فخرى لبيب	طه وادى
سمير عبد ربه	منى حلمى	عاطف فتحى
ابراهيم عبد المجيد	محمد يوسف القعيد	صبرى موسى

د. إبراهيم أبو سنة

لك أَن تموت كما تشاء

مرَّتْ على كبدى رياحُ بنى تميم

« ـ ما يخالطها الندى » ..

مرَّت على كبدى

... رياح بنى تميمْ

جمرٌ قديمْ

قالتْ له حَدَقُ الخزامى ..

.. وهى تنهض فى الأعالى ..

.. أيها الجمرُ القديْم

لا تتَّقْد فى الرمل لن تأتى الغصون ..

.. لكى تظلك ..

.. أو يجىء الطيْر يلهمك الحنين

.. إلى المياهِ .. ولن تزورك فى المساء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هند التى رحلتُ ...
لك أن تموت كما تشاء
لك أن تحدِّق فى الفلاةِ
وأن تداعب فى السماء
وهم الغمام بلا رجاء
....
صقرٌ على كتف الجبالْ
أضناه هذا الليلُ ....
... أتعبه الرحيلُ إلى المحالْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا سيأخذ من بيادر ..
ليس فيها غيرُ هذا القمح
تأكُله النمالْ
ماذا سيأخُذ من بيادرَ
ليس فيها لؤلؤُ الحلْم الجميل
عيناهُ تتقدان ..
ترتحلان فى الولع المسافرِ ..
.. فى ضمير الرمل ..
ما أشهى الرحيلْ

ليلى تعابث « قيسها »

قيس يداعبُ فى الفلاة المستحيلْ

هذى قبائل تستظل بما ..

.. تبقى من سيوف الغَزْوِ ..

.. يقطر من مشافرها ..

... التحسرُ والعويْل

بئس الرحيلْ

عادتْ إلى قلبى مواجعه ..

فهل يهفو إلى جميزة خضراء

فى الوطن العليْل ؟؟

فى منبت التوتِ الذى هزّته ..

... ريح القهر فانتفض اليمامْ

يلقى على الزهر المصَوِّحِ

بعض ما يجدُ الغريب المستهامْ

بعض الأنا شيد المليئة ... بالعذاب ..

وبالتصبرِ والملامْ

....

....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما زال يجرى الماءُ

والعطشى تحدِّق فى الغمامْ

ما زال يجرى الماء مندفعاً

يغوصُ بغور أعماق .. .... الظلام

وأنا أراوحُ فى المكان وفى الزمانِ ..

وفى البكاءِ وفى الهوانْ

هل آن أن يلد الحصانْ ؟

قمراً وهل تأتى .... زهورُ الأقحوانْ

تحنو على قلبى ... فيشتعلُ الحنانْ

يأتى من الريح البعيدة .. « عطرُ ريَّا »

وتزور ليلى « قيسها »

ويجىء يوم المهرجانْ ؟

....

هذى « بهيةُ » فى الحفائرْ

من ذا يبلغها الرسالة ...

إن قلبى فى انتظارْ

أن تخلع الأرض الظلام

وأن تسارع للنهارْ

من ذا سيوقظها وقد طال المنامُ ....

... وأحكم الموتى الحصارْ

ARCHIVE
http://Archive...t.com

محمد القيسى

سَبْعُ لَيالٍ بتَمامِ اهلتهَا

وَصَحِبتُ إلى بَيتى الليلَ وَنَادمتُ فقيدى :

آنيةُ الوَردِ هُنا وَهُناكَ

الإيقاعُ اليَومِىُّ لِفَوضى الرُّوحِ ، رُسومُ العَتمةِ وَالضوءِ

قماشُ الرمزِ عَلى الحيطانِ

الأيقوناتُ ، عَنَيْتُ قَفَاطينَ طَوتْها الأيامُ مِنَ الأيامِ

إطارٌ منْ خَشَبٍ يَنتظرُ دَماً مُشْتَرَكاً ،

أشياءُ تُغنّى فى الصَمتِ ،

تُداعِبُ تُفّاحَ السُرَّةِ فى اللَيلِ الأبيضِ

أسبوعٌ أصفرُ يَعزفُ نأياً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سَبعةُ أحجار تغفو في كفيَّ رَمَتْهَا بي وَشْوَشَةُ يَديها
صُورٌ للعائلةِ يُحيطُ غُبارُ النسيانِ بها ، صُورٌ لِعَوادى النسيانِ
بيانو ، ماضٍ لا يخَلو منْ عَبَقٍ مَا
ومَرَايا لِغيابِ البَهجَةْ

هَلْ كانَ غَريقاً مثلى البَحرُ ، غَريبَ الأطوارِ
وَمثلى مُرتَبكَ اللَّهْجَةْ
وأنا أكشفُ أَختَامَ القَلبِ دَوائِر تَتَّسعُ لَهُ وَتَضيقُ
وأذهبُ أبعدَ في اللُّجَّةْ
أَمْ يَجهلُنِى الماءُ ، أما جالَ مَعِى البُلدانَ
وَزوَّجنِى الألوانْ

أمَا أثْثَ لى غُرَفاً عامرةً بالأبوابِ
دَعانِى لِلتَجْوابِ وَهَيأَ لِى سَرْجَهْ

في مَنزلِ سَيِّدةِ الحنّاءِ ، أميرةِ فوضاها
ناديتُ أنِ العَتمة حَولَ سِياجِ كُرومِى
أنْ نَفسِى في الشُرفَةِ تَطلبُ نفسِى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والقلبُ سراجٌ بينَ جدارينِ وخطَّينِ مِنَ الكُحلِ الدَّامسِ
مَنْ يَكْهَنُ لى ؟ ، تُعْوِزُنى الحُجَّةْ
نَهدتْ لِصَلاةِ الزَيتونِ الضارعِ فى مُنْعَرجِ الصَوتِ
عَلَتْ رَنَّةُ فِضَّتِها ، رَقَّتْ وَخطَتْ نَحوى
فى اسْتِرسَالِ شَفَّافِ الأعضاءِ يُبلِّلُها السَوْسَنُ
فَارْتَجَفَ حَريرُ النَهدينِ
تَساقَطَ فى أبهى حَالاتِ النُضجِ شُعاعُ الكَرَزِ الفَاتِنِ
فى جَنَّاتِ الأكتَافِ ،
وَشارَفَ أَوْجَهْ
أَزْهارُ الرِّدفَينِ تَضُوعُ
سَلاسَةُ رِقَّتِها النَسَوِيَّةِ تَدْفُقُ ما
بَينَ الصَالةِ ومَمَرِّ الغُرفَةِ جَوْقاً أندلُسيَّاً
عَرْضاً لِجمَالياتِ الرُّوحِ
دنت ، وسَقَتْنى ماءَ يَديها وَعِناقَاتِ الليلِ
وَمَحْفُوفاً بالحَبَقِ العَارى وَالألغازِ
وقعتُ عَلى مُنْحَدرِ الخَصْرِ يتيمَ النارنجِ
تَجلَّى نَاىُ اللهِ وَبَانَ اللؤلؤُ فى عَسَلِ النَشوةِ لألاءً
أَخَذَتنى المَوْجَةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أَخذَتنى حَمأةُ هذا التكوينِ الآنىِّ المرئىّ
تَسمعُتُ إلى الصمتِ رَخيًّا فى الخلخالِ رُخاميًّا وَعميقاً
يُفصحُ عنْ مَكبُوتِ الضَجَّةْ

مَلَكتنى الرَجَّة
مَلَكتنِى سَبْعَ لَيالٍ بِتَمامٍ أَملَتَهَا
سَبعَ لَيالٍ بِشموعٍ أَصابِعها الخَمسةِ
سَبعَ ليالٍ بجلابيبِ البَيتِ
بَسَاطَةُ زِينتِها إِنْشادٌ وتَلاوِينٌ مِنَ الفُرْجَة

إنْ سَألَتْ هَدَلَتْ ، أو غَفَلَتْ وَصَلَتْ

مَلَكَتْنى بِبسَاتِينِ الضَوءِ ومَثْوَى الأَسْلاَفِ
مرينيين ، بقَايا أَحْجَار فى ظِلِّ الصَفْصَافِ
وَلمْ تَحضرْ طَنْجَةْ

فَصَحِبْتُ إلى بَيتى اللَيلَ ونادمتُ فَقيدى
وَسَّدنى الصَدرَ عَلى أَسْرَارِ يَديه
وَسَلَّ خُيوطَ المُهجَةْ

جمال زكى مقار

مرثية جواد عجوز

تسللت أشعة الشمس عبر فتحات الصفيح فأدفأت جسد الجواد الرابض وداعبت عينيه فأشاح بوجهه وكأنه يحادث نفسه

— هذا أول نهار لك أيها الجواد بلا سائس يدلك لك جسدك ويمسح جلدك بكفه الخشنة الحانية وبلا جوكى يأخذك إلى المضمار .

سمع الجواد نحنحة سيده الجديد وسعا له الخشن وسبابه الفظ لامرأته الذى تبعه ببصقة ، فانقطع حبل أفكاره ، ادار عينيه فى أرجاء الزريبة العفنة حيث تراكم روث البغلة التى رآها ملقاة بالأمس فوق كومة قمامة وقد انتفخت ، فحرن بسيده الثقيل الذى أوقفه ونزل وصفعه على صدغه بيده العارية القوية ،أصعُد من جوفه أنة ألم فهو لا يدرى كيف انقضت ساعات هذا الليل البهيم وكيف أشرق الصباح عليه دون أن ينفق من عنف الرائحة ، ادار عينيه الواسعتين (هاتان العينان كانتا آخر ما تبقى من أصله الكريم) وقارن بين هذه العشة الصفيح وبين اسطبل النادى حيث كان السائس يأتيه فى السابعة ليضع له عليق الذرة والفول بأدب سابغ ، وفى التاسعة يخرجه السائس فيجرى به جريا خفيفا حتى ينعشه ، وكيف كانت الريح الواهنة تداعب معرفته والشمس الحانية تدغدغ جسده ، ثم يسلمه إلى جوكيه الذى يلقمه قطعا من السكر ويتحسس رقبته حتى تسرى قشعريرة فى جسده فيحمحم لسيده وللوجود الساكن من حوله وينخرط فى تلك الموسيقى الخفية التى تأتيه من غور سحيق فيمط رقبته بين حنين لأيام بعيدة يغازله ، وبين لحظته الحاضرة ، عندها يقفز جوكيه على صهوته ويتحد به فيركضان يقطعان المضمار ، أول مرة فعلا ذلك سويا (كان ذلك من أعوام طوال انقضت) اعتقد أنهما عائدان إلى اسطبلات الباشا حيث ولد لأب مجلوب من سهوب آسيا ومن أم كريمة أصولها عربية كان مفضلا عند ابنة الباشا وكان الباشا نفسه ينظر إليه فى فخر وتباه ، وهو

يذكر يوم أن غنت له تلك المغنية ذات الصوت الصافى حين رافقها فى مشاهد فيلم ، كيف أحب صوتها وكم تراقص جسده كلما سمع نفس لحن الأغنية يأتيه من بعيد ، وكيف علقوا على حائط حظيرته صورتها .

وذات صباح لا يدرى لماذا رحل الباشا وابنته ومن كانوا معهما ، وجاء قوم غرباء ما أحبهم لأنهم أحبوه ، هكذا اعتقد ، لأنهم عاملوه على أنه بهيم . كان ينفر من رائحتهم الثقيلة حين يأتونه فى الصباح فيقارن بين رائحة عرقهم وبين رائحة عطر أميرته المرمرية التى بات يحلم أنها ستأتى إليه فى الصباح مبهورة الأنفاس كى تراه وتلقمه قطع السكر وقبل أن تنصرف يسمعها تتكلم آمرة ويبصرهم صاغرين أمامها ، وحين شب قليلا جاءته برابطة مخملية قانية الحمرة ربطتها بعنقه ، وبجرس له صليل عذب علقته فى رقبته ، وبعربة صغيرة شد إليها ثم أخذته وطارت به .

وحين اختفت ظل لأيام يأبى تناول حزم الدريس الجافة التى أتوه بها ، حتى نال غلقة من رجل ضخم الجثة فتح عليه الباب ذلك الصباح وحدجه بنظرة تقدح شررا ثم انهال عليه بسوط وتركه دامى الجسد مكسور الخاطر وهو يشير بإصبعه إلى الدريس ويتفوه بكلمات خشنة ، ومر يومان جاءه ذات الرجل بعربة (كارو) كى ينقل قطع الأشجار التى قطعوها ، صهل وجفل والرجل يحاول أن يشده إلى (عريش) العربة وحين أحس الرجل بأن الجواد يعانده مال وتناول سوطه فاندفع إليه ورفع قائمتيه الأماميتين وغرس سنابكهما فى صدر الرجل فأوقعه وانطلق يعدو فى مروج المضمار ويشب بقدميه على الأسوار محاولا الفرار ، طارده الرجال الآخرون وأحاطوا به وأوسعوه ضربا حتى انقاد لهم ، ظل حبيسا لأشهر طوال لا يعرف عددها فقد فقد دورة الصباح والمساء ، كانوا يلقون إليه طعاما قليلا من نصف الباب العلوى فى الصباح ثم يغلقون الباب دونه فيغرق المكان فى ظلام دامس حتى الصباح التالى .

وذات يوم سمع صوت محرك سيارة تقف عند أعتاب حظيرته فتحوا بابها الخلفى وزجوا به داخل صندوقها ومضت به ، ولأول مرة من شهور تنفس رائحة العشب المبلل بندى الصباح ، قصوا له معرفته التى استطالت وشعر ذيله الذى تقصف من سوء التغذية والتف حوله رجال فاح منهم عطر سيده القديم ، داروا حوله وفحصوه جيدا وأطروه وأخذوا يعدونه للسبق ، أصبح له حلقة نحاسية يعلقونها برقبته ورقم وسائس وجوكى وأسموه الحصان الطائر لأن بريقا فى عينيه كمن يود أن يطير بدالهم ، وفى أول مرة حطم بجوكيه حاجز السبق وجمح بسيده الخفيف وأوقف كل المشاهدين وقد احتبست أنفاسهم لمرأى ذلك الجامح الجانح وجوكيه فاقد الزمام عليه يكاد يبول على صهوته ، حتى هدأ ، انتصر لنفسه وهدأ .

وفى السباق الذى تلاجاوه بجوكى ثقيل غليظ ، وفى المضمار أدرك المؤامرة لقد كانت كل المراهنات عليه ، لكن سيده ظل يكبح جماحه ويلكزه فى بطنه بالمهماز حتى أعياه فانهزم ، هكذا أيقن أنه ليس أكثر من لعبة يتلهون بها ، ليس أكثر من بهيم ، وفى المرة التى تلت أطلقوه كى ينتصر حيث هبط سهمه فى المراهنات فانتصر لهم ، لكنه لما أدرك الأمر انتصر حين أرادوا له الهزيمة ، وانهزم وهم يريدون انتصاره ، فغيروا اسمه كحيلة جديدة وعرف بالحصان المجنون ، كان يتذوق وقع الاسم فى أذنيه ويطرب له .

وذات صباح بارد استيقظ وحين هم بالنهوض ارتعشت أقدامه فأدرك أن الزمن قد دب فى مفاصله ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحين جاءه سائسه رآه بأقدام مرتجفة ونظر إلى كفله الذى ثقل وغمغم ، تركه واختفى ثم عاد إليه ومعه نفس الرجال ذوى العطر الآسر ، داروا كما داروا من قبل حوله ، تهامسوا وهزوا رءوسهم فى يقين ، وبعدها بأيام بيع ليصبح حصان جر دخل سيده الجديد حظيرته وقلب التبن المخلوط بحبات قليلة من فول قاس وأدرك أنه لم يأكل شيئا ، كان رجلا محنكا يعرف كيف يسوس هذه الخيل المدللة ، فليست أول المرات التى يشترى فيها حصانا من مضمار السبق ، جواداً انتهت سنواته الخمس هناك ، تناول (القمشة) المعلقة على الفاصل الصفيح وجذبه من لجامه بعنف حتى ينهضه ، وحين تأبى عليه وثقل فى يده انهال عليه ضربا ، تذكر الجواد ذلك اليوم البعيد الذى رفع فيه قائمتيه الأماميتين وغرسهما فى صدر الرجل ، فهم محاولا ، غير أن اليوم ليس كالأمس فقد ثقل كاهله أدرك الرجل ما قد دار بخلد الجواد فجن جنونه وتطاير من عينيه الشرر ، اندفع بيديه العاريتين وانهال بهما صفعا على صدغيه حتى دوخه وهو يجذب لجامه لأسفل ويحنى رقبته ويميل به قليلا ويضرب بقدمه قوائمه حتى عرقله فهوى ، تناول الرجل (القمشة) وهو يتفوه بألفاظ نابية ويصرخ كالمجنون ويسوط وجه الجواد الذى توسلت عيناه وهو يلهث مستسلما للضربات ، فتركه الرجل ونظر إليه نظرة ازدراء منتصرة (فاكرنى كوكى ، هه ؟) . ، جاءت زوجته هدأت سورة غضبه ، جذبته المرأة من ذراعه فانقاد لها وعاد معها إلى البيت ، قدمت له كوبا من الحلبة ، احتسى السائل الأصفر ومسح جبينه المندى بالعرق ونادى المرأة :

— هاتى البرقع والجلاجيل واللجام .

نطت المرأة وجاءته بالأشياء ، نهض وحدج الهواء بنظرة مخيفة ، قال

— أشوف يلبس ولا لاه .

سمع الطائر المجنون كلمات الرجل وهو يعبر المسافة القصيرة بين البيت والحظيرة ، وأغمض عينيه رويدا رويدا ثم فتحهما للمرة الأخيرة والتقط شهقة طويلة وهوى بفمه فى روث الحظيرة

محمـــد سليمـــان

المـــليـــجى (٢)

كأنها حواؤه من مائه انْسَلَت

صارت المأوى

وصارت العدوّ

صمتها لغه

وظلها عباءة للبحر

هل أرته أمّة تَسَّيلُ منهُ .. لحمه الذى فى لحمها يحبو

أم عاركتْهُ دثّرته مرّة بعاصفٍ

ومرّة بضعفها

....

سيتقى غبارها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينْفك منها

و يرمى لقباً أعطتهُ .. ينساها

ويهتدى بالبحرِ .. يستبدل بالأهرام فانوساً

وبالمعلّقات الريحَ بالبسوس كلبةً مقطوعة بلا لسانٍ

سوف يخرس الموتى

يعيدهم إلى قصورهم مُعَزّزينَ

يمنح الغراب طلْقة والماء خزّاناً

ويصطفى التى تشعّ يستريح فوق تلّها

يشُمّ خوختينِ أو يشُدّ وردةً

هل مليح امرأة فى حِجْرها الأطفال يقفزون من غصنٍ إلى سحابةٍ ؟

أم حجر يظل من بداية التاريخ حارسا مكانَهُ

كانت بلا لقبْ

حتى أتى فى جيبه الأسماء

قارن الرمال بالأمواج والحلْفاء بالدخان والصخور باللهب

وقال هذه مليح وجهها مُستودع للنُّبْلِ والجلالِ

أهداها بكل حرْفٍ جهةً

وقال يأخذ الغريبُ خبزها
فتحتمى بالزهد تستحيل دبَّةً
سجّادة لعابرٍ يهذى
وصورةً لمن غَلبْ
هل جاء ذِكرُها ؟
تحدّث الرعاةُ عن تيوسها
تجمعوا فى الورق القديم كالذئاب ثم انقذفوا
ميلج ليست عاصفة
تهب كى تموتَ ليست خِرقة يزهو بها المريد
نَزْوةً للبحر أو خرافه
مليج فى مُنتصف المسافه
بين القيام والقعود نصفُها هنا ونصفها هناكَ
شكلها فَخٌّ
وضوؤها ينزُّ
هل شدّته من جُبٍّ إلى أعالى الماءِ ؟

حيث الصمتُ والآلهة التى على عروشها تلهو
تُحطم الأشكالَ بالأشكالِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمنح الشوارع التى تنفّست شمساً
والريح رُكبتين
والجندىّ رُتْبَةَ الإله
سوف ينْخل المياه باحثا عنها
ينحاز للمنسىِّ والغامض والمهجورِ
قد تفرّ من أشكالها
تصير ضوءاً خالصاً
وقد تصير قفصا مُعبَّأً بالريشِ
هل أرته ذاتها فى سُترة البحّارِ
سَلَّحته كى يحارب الأنصار والمهاجرينَ
يُلْجِم الشوارع التى يركض فيها السُّلُّ
دائما كانت أمامَهُ وخلفَهُ
تشد من قارورة وجها
وتتّقى الأسودَ بالفهودِ
أو تلوذ حينما تجيئها الرياح من جهاتها بالجُحْرِ
هل مليح فأرةً
سِحْليةً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أم حيّةً
سيحتمى بالصمت مثل الربِّ
يقذف الدخان سُلّما فى الأفق للملائكة
ويمنح الجندى بسمة المساء

يسْتَفِزّ تحت ثوبه الشوارعَ التى تشابكت
ويطلق الطيور من كُمّيهِ
رُبما تطل من جرابه العجوزُ
جاءها من قلم
وجاءها من صخرة منْخورةٍ
وجاءها منها
فزَمّلتهُ .. أصبحت غاراً
وصار ماءها وطفلها الشرِّيرَ
هل أعطته بابها
رَمَقت فضاء الوجه فى إنائهِ ؟
أم عصفتْ فشق ليل البئرِ
قاذفاً حبال صوته لعابرين حرّروه من خُرافة الأرحامِ
هى هى التى تدحرجت من كُمّ شهرزادَ

http://Archivebeta.Sakhrit.com

دائما كزئبق تفرّ من يديهِ
دائماً تَنْفكُّ
تصبح الرخام والغيومَ

دائما تصير كُرةً .. جهاتُها مرايا
ودائما تريه وجهها مُقَسّماً
ووجهَهُ شظايا
هل مزقت قميصها الصخرىّ عبأت بحراً بآية الأنثى
أم هلّلت لصائد الحيتانِ
ركعت مبهورةً بالرمح وبالمهماز
لم تعد تُطِل من سحابةٍ
ولم تعد تنشق كلما توغلت فى لحمها عصاهُ
فى الصباح عندما ينسَلّ من سريرها يسُبّها
وفى المساء يعلن انخلاعَهُ منها
لكنه حين يسير باتجاه غيرها
يدخلها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود نسيم

اجترار

« هذا أنا

وهذه مدينتى »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقفتُ شاهداً

وقد تجمعت على صُوى الدورِ زواحفُ الطيور

وزمزمت أجنَّةٌ على الدروبِ

واستضاءت القبور

أغلقتُ كفىَّ على الريح ، وأتقنتُ الأباطيلَ

صنعتُ رغبةً وممكناتٍ

ناتئاً كحافةٍ ، وخارجا عن المواثيقِ

طبيعتى بسيطة . وعالمى صغير

تطمُّ فى الأعضاء شهوةُ الهشيم

يستنيمُ العالمُ اليوميُّ فى غيمٍ وأوراق
ويستحيلُ بقعةً من الصلصال والغيب
فهل أكون ما استطعتُ ، أم أصير

وهذه مدينتى
تنزَّلتْ من سفح واديها ، وفرَّقت بنيها
واستكنَّت فى طلول البدوِ
راقبتْ مواسم التحاريقَ وفيضَ نهرها
ودوَّنتْ على المسلات تواريخ الرعاةِ والمجاعاتِ
وعلَّقتْ على التيجانِ شاراتِ الجنود الهاربين
فانحنيتُ حاملا صحائف الكهانِ
عاقدا تمائم المواليد على الأحجار والأجسادِ
واستشرفتُ تاريخى لأُنْبى عن خرافتى
وأبقى ، هيكلا من الغبار عالقا بصخرةٍ تدور

ووريث زرَّاعٍ وأتباعٍ وحاملى ضلالاتٍ
أتيتَ فى مساءٍ واطىءٍ
مشيتُ فى الأسواقِ أتَّقى الجباة والدعاة
آخذاً من المدافن الحلىَّ والحبوب
أنتقى بغيا من نخالة المواخير

أخالطُ الزناة فى معابد الجنوبِ
والعصاة فى الأقاليم
فمن يدلُّنى على النقيضِ
أو يردُّنى إلى العناصر الأولى
لأدرك اختلافى
أو لأبقى جرح نفسى
مستفيضاً بثمالتى
أعيدُ تصميم المدينةِ التى محوتُها
وهذه التى انتظرت
حجارةٌ سودٌ تُقام هيكلا
بدوٌ يُصفُّون التماثيل ويسقون الحجيج
قُبَّراتٌ بارقاتٌ ، فى خلاءٍ ناتىء
صيحاتُ طلاب الأقاليم
وجامعوا النفاياتِ يُشيرون إلى زانٍ تسلق السياج
سيداتٌ من وراء المشربياتِ
يخايلن الرجال فى الممراتِ
تلاصقُ البيوتِ والدوابْ
نباحُ كلبين تلاصقا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شجارُ شرطيٍّ ولوطيٍّ

زهامةُ الزيوت فى فوارغ الصحون والأفواه

دخنةُ الحشيش فى زقاقٍ متربٍ

بحارةٌ يأتون فى محاق نجمةٍ

وينسون المسنين على مقاعد الحاناتِ

مارةٌ يمزقون منشوراً رماه عابرٌ

صلاةُ زنجيٍّ لوشمٍ غامضٍ

طفلٌ وبهلولٌ تبادلاً السباب

وقدةُ الظهيرةِ الحرونُ

دورٌ رطبةٌ تكومت

وقد تفشّت فى هوائها ، روائح الذبابْ

إن كنت ماراً ، أعطِ كفيك لراسمى النقوشِ

أو لقارئى الطوالع المحدقين فى الألواحِ والرملِ

وإن أقمت ، فكر كيف تبقى بانطباع اللحظة الأولى

وكيف تتقُن الإيحاء بامتلائك الذاتّى كى تنال زوجةً

وبالموتِ ، لتنسى ما عرفت

فلست غير خاطرٍ يرافقُ المدينة التى ظننت

....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقفتُ شاهداً ،

وجندى يصيبُ طائر الفخارِ مزهوًّا ،

ويُلقيه مُهشَّما إلىَّ قائلا

ما زال لى تأملى الخاصُّ ، انشغالاتى وأسرارى

وطاقتى على إيجاد أهدافٍ ، ولو بسيطةٍ

ولو من الفخار

ـ تلك فطرةُ الحياة ياجندىُّ

● لا ، بل استفاضاتُ الحواس يافتى

ـ مازلت أيها العجوزُ تتقن التصويبَ

● مثلما أجيدُ الحبَّ ،

إن الجسم ما يريدُ لا ما يستطيع

استنفرته فكرةُ اللا شىء

قال أنت تكتفى بالاعتراض الداخلىِّ

واجترارِ أوجهٍ وأحرفٍ وأصدقاءٍ فاترين

تعرفُ استكانة الفقدِ

وتُعطى ، بائتلافك ، انطباعاً خادعاً

ـ وما البديلُ ؟

● هكذا ، فى يومك العادى والتتابع الآلىِّ والتكرار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى جارٍ يردُّ مسرعا تحية الصباح
فى غيرِ المباحات ، وإن شئت ، المحرماتِ
فى شجار زوجةٍ ومقهى متربٍ
فى ما أسميه الحياة فى الجموع
وما تسميهِ : سكينة القطيع
وقصَّ عن مُشوَّهى الحروبِ
عن رسائل الجنودِ للأهلِ
عن المخيمات والخياناتِ
ـ أتكرهُ القتالَ ؟
● قال أين ينتهى السؤال ؟
واستمرَّ يفركُ الوقت
ومرَّ تاركا هشيم طائر الفخارِ
واستدار فى توحشٍ
يجرُّ جسمه المعوق الكظيمِ
دافعا إلى الجدار جثة تطيبت
مُكرراً ، شابهتُ أسلافى
فأبقيتُ شبيها فى الفراشِ ، وارتحلتُ
ناقتى تنوسُ فى غواشى ظلمةٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصاحبى فى الغار يبكى

والحمامُ العنكبوتّى ، مُسوَّماً ، يسوخُ فى فضاءٍ أرقطٍ

وليس غير السانحاتِ سابحاتٍ سبحةً

فى غبشة الإشراقِ

فانشغلتُ بالصلاةِ والنوم

فما لبثتُ غير لحظة أرى .

شجيرة تحيطنى بتوتها وفيئها الدفء

وحينما استفقتُ أوهممتُ بالطوافِ

واقتطافِ طرحها الخبىء

كانت تصيرُ شاهداً

وكان زيتها ، وقد مسَّتهُ نارٌ ، لا يضيىء

...

وقفتُ شاهداً ،

وقد تفتحت بداخلى ذبابةٌ ذئبيةٌ

وغرغرت كشهوةٍ

خطيئتى كفارتى

وصفحتى مطويةٌ

« هذا أنا

وهذه مدينتى »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بهيجه حسين

يــوم الأربعــاء

غثيان في الصباح انتابنى . تحسست بطنى . ارتبكت من الاحتمال . ظل الغثيان ملازما لى ، ومع استمراره كنت انتشى بتأكيد الاحتمال .

كان الاحتفال بعيد ميلاد محمد عبد الوهاب بدار الأوبرا يوم الأربعاء ١٣ مارس ١٩٩١ . وكان لقاؤنا المدهش .

دقائق انتظارى لدورى في الكشف طويلة . وتعلقى بتأكيد الطبيب لحملى محير .

هل أريد طفلا ؟ أم أريد تجْسدا لتوحد ذكورته مع انتظار أنوثتى للتحقق منذ أن لمسنى ذات لهب صيفى ونحن نعبر تقاطع شارع عبد الخالق ثروت مع شارع شريف .

لم يفزعنى تأكيد قديم للأطباء بأننى مصابة بالعقم ، وما تمنيت يوما أن أكون أما ، ولم يختف الجوع والفقر والخوف من دنيانا .

ارتسمت ملامح وجوده على وجهى وعلى جسدى . ازداد ارتباطى به . أحببت وجوده داخلى حقيقة عمرها أيام عندما ضمتنى سهام إلى صدرها وقالت « لا تجهدى نفسك فأنت في أيامك الأولى » .

لم أكن قد قلت لها إن نطفته بداخلى . هل رأته في عينى أم في نشوتى بوهن المرأة الحامل ؟

تمنيت وأنا في طريقى إليه أن أوقف العابرين في الشوارع لأقول لهم « أنا حامل » .

ابتسم مندهشا وقال : هل استشرت الطبيب .
قلت : عرفت قبل أن أستشير الطبيب .

حينما يأتى سأحكى له حواديت المساء التى أحكيها لأحمد وأيمن ابنى أختى . سأقول له إننى لم أكن مسئولة عن هزيمة ٦٧ ، وأننى لم أستطع منع إقامة سفارة لإسرائيل في القاهرة .

سوف يسمعنى أحدث نفسى قائلة : الكتابة شىء جميل . سوف يعرف كم أحبنى أبوه وكم عشقته ، وأننى أصبت بالعقم بإرادتى ، ولكن طغيان الجسد وجبروته وضعاه فى رحمى .

سألنى : هل تريدين الطفل ؟

لم استطع الإجابة .

سرنا فى شوارع قاهرة المعز . فقدت قدرتى على تحمل حرارة الجو ورطوبته . كان صمته يقلقنى . هل يفكر فى عبء الطفل أم مازال مستغرقا فى دهشته . طلبت منه أن يشترى لى « ترمس » لعله يخرج عن صمته ، وعن تأمل أسراب الأطفال المطرودين من بوابة مدرسة أمير الجيوش الابتدائية ، يتخبطون فى زحامهم ويواجهون الأزقة الفقيرة بالعنف وأغنيات الانهيار .

قلت له : أشتهيك ، رغبتى كتنفسى أشعر بها وليس لى عليها سلطان .

ذهبنا إلى بيت صديقه الذى نطق فيه معا أعيادا للجسد والشعر .

صفى نفسه داخلى . لاتذابى من مأزق وضع فيه ، يبحث بى عن مخرج منه .

أعرف مأزقه وحيرته وسؤاله من نختار ؟

الطفل ، أم الحب والفن والحرية والجنون . هل نضع كل هذا الجمال الذى بيننا فى قفص هو نفى له من أجل طفل لم ننتظره ؟

وأنا من أريد ؟ أنا لم أرد أطفالا من قبل .

شربته واحتضنت حيرته ، وسألته : هل تريد الطفل ؟

قال : ما يشغلنى ويدهشنى هو معنى هذا الحمل ، وامتلائى بانتصار جسدينا على العقم .

لم أسمعه يكمل . كان الصوت يأتينى من رواية ماركيز « عاصفة الأوراق » : « ياكولونيل ، إن أطفالى لن يكونوا أبدا مثل أطفالك » التصقنا ، فأصبحنا علقة واحدة .

قلت له : لا أريد طفلا يأتى فى زمن شركات الموز الأمريكية وجثث العمال فى شوارع ماكوندو ، وبشر فقدوا الذاكرة خوفا من الشهادة .

قال : هى فرصة سوف تفقدينها .

قلت : لن أفقدها ، وسوف أظل زهرة الحناء ، مادمت أنا أنثاك وأنت رجلى . دع غيبوبة البنج ومبضع الجراح يأخذان جسده ويتركان روحه وروحك داخلى . وامنحه اسمك فى قصيدتك ، ليصير وجودا ألمسه كلما اشتقت لك .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهاب نصر

سبب للغناء

مساء

قد يعود البحر أكثر حكمةً

قد تحسم المأساةُ

يرسو البحر قرب جزيرة معروقة الكفّيْن

يلقى عشبه ، أسنانه البيضاء ،

والمرح الصغير ،

وقد يعود البحر محمولاً على سجادة من ريشك المثقوب ،

قد تأتى من الشرق البصيرة

أو من الغرب الأصابع والمسامير التى ستثبت الإحساس

فوق اللوحة الأولى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

... مساء واعد ...
ها أنت ترسم فى مخيلة الهواء المنحنى الذهنىَّ للطيرانِ
هذا المسقَط العارى
لضوء فائض عن حاجة الأجسام
صبح طاول الشباك يحمل سلة النارنج
صبح فى المرايا جالسٌ
أبناؤه يتناوبون طلاء بهجتهِ
تنادوا : أيها الوحشىُّ
يا أنت الذى أعطى البلاد قميصهُ
ومشى بلا قفص حقيقىّ
خسرت العاطفى وجاءت الرؤيا على عكازها
جاءتك ـ بين حديقة ولسانها المقطوع ـ مشكاة معلقةٌ
ورهط عاكفون على صنائعهم
فتاة من وراء البحر طالعة بصندوق العجائب
راقصون يجرجرون مصاطب الإيقاع
حدّادو صباحاتٍ يصوغون الرنين الفَظ للاشياءِ
.. هذا مركب يلقى حبال الشمس حول مدينة مطمورة فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تخرج بالمسرات القديمةِ :
طحلب فى الصدر

أغنية تأكل عظمها الفقرىّ
كيف فككتَ هذى العقدة السوداء للسفن الحبيسة فى يديك ؟
رهانك المسفوح رأس طالع من صوّة فى البحر
... بين حديقة ولسانها المقطوع
تستلم المسافةُ مقبضَ الإصغاء
تدخل
من هناك ؟

المعمل السحرى مشغول بتحليل الجهات إلى عناصرها
فئوس مشاعرٍ تصطك
أنت مهدد بالشرق
أنت مهدد بالغرب

أنت مهدد بنبى احترقت عباءته ، وقوّض بيته العشاق
حدِّدْ بقعة لونية فى هذه الصحراء واستأنسْ بها
كم كان صوتك غارقا ... ويداك طائرتان من ورقٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خسرتَ العاطفى
وجاءت الرؤيا على عكازها

اندلقت على سروالك الأرضُ التى تعبت من الإنجاب
واحتاج الهواء لمن يساكنهُ

المساكين اعتلوا أحزانهم ، وتعلقوا بالبحرِ
.. هذى اللوحة اتسعت
وبعض الماثلين على الفراغات استعدوا للرصاص القادِم
اشتجرت عمامات البكاءِ
وقبعات الصمت
قالت حكمة لفَرَاشها : اتبعنى
وقال البحر : فى كمَّىّ شىء ضيق جدا
وقال الماثلون على الفراغات :
« متى تنتهى هذه اللوحة ؟ »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هدى الصّدة

شعراء السبعينيات فى مجلة : « ألف »

صدر مؤخرا العدد الحادى عشر من مجلة البلاغة المقارنة « ألف »، وموضوعه : « التجريب الشعرى فى مصر منذ السبعينيات » . ويحتوى العدد على مختارات متميزة من أشعار « محمد عفيفى مطر »، و« حلمى سالم »، و« على قنديل »، و« حسن طلب »، و« رفعت سلام »، و« وليد منير »، و« جمال القصاص »، و« بهاء جاهين »، و« محمد أبو دومة »، و« فريد أبو سعدة »، و« عبد المقصود عبد الكريم »، و« محمود نسيم »، و« محمد سليمان »، و« أحمد طه »، و« أمجد ريان »، و« عبد المنعم رمضان »، و« محمد عيد إبراهيم »، و« إدوار الخراط »، ترجمها إلى الإنجليزية بمهارة فائقة : د. محمد عنانى، ود. سلوى كامل، ود. ماهر شفيق، ود. سامية محرز، وماجى عوض الله، وهالة حليم، وفرانس لياردت، ويشمل أيضا دراسات نقدية بالعربية والإنجليزية والفرنسية كتبها د. صبرى حافظ، ود. سيزا قاسم دراز، ود. شاكر عبد الحميد، ود. رمضان بسطاويسى، وعبد المقصود عبد الكريم، وماجد يوسف، ود. سامية محرز، ود. هدى وصفى، وماجى عوض الله. كما يتضمن ببيليوجرافيا لشعراء السبعينيات أعدها وعلق عليها رفعت سلام .

وقد قوبل هذا العدد بتقدير واستحسان فى الأوساط الأدبية ــ العربية والغربية، وذلك لأن أسرة التحرير أخذت على عاتقها مسئولية تقديم جيل باكمله من الشعراء كثر الجدل حول إنتاجهم الشعرى وأثيرت تساؤلات عديدة عن دورهم وموقعهم فى الثقافة المصرية والعربية .

فمن هم شعراء السبعينيات ؟

يُطلق هذا المصطلح على مجموعة محددة من الشعراء، هم شعراء جماعتى « إضاءة ٧٧ » و« أصوات »، الذين بدأوا مشوارهم الشعرى فى أواخر السبعينيات ، والذين اغلقت أمامهم أبواب النشر

فلجأوا إلى نشر أعمالهم على (الماستر) ، وعلى نفقتهم الخاصة ، حين شعروا بأهمية التعبير عن آرائهم بصيغة جماعية لمواجهة قسوة التجاهل ، والقهر الأدبى الذى لاقوه على أيدى المؤسسات الثقافية الرسمية .

وتعرض د. سامية محرز فى مقال بالإنجليزية عنوانه : «التجريب والمؤسسة : تجربة جماعتى « إضاءة ٧٧ » و« اصوات » ، العوامل السياسية والثقافية التى أدت إلى ظهور شعراء السبعينيات ، وتخلص إلى وجود علاقة حميمة بين انهيار المشروع القومى فى نهاية السبعينيات ؛ والانحلال أو الخلل الذى استشرى فى الثقافة المصرية ، وبين بزوغ محاولات شعرية لوضع أسس ثقافة بديلة فى منأى عن المؤسسات المتدهورة ، لتصبح منبراً للثورة وجبهة للمقاومة . وتعتبر حقبة السبعينيات نقطة تحول فى المسار السياسى والإيديولوجى المصرى منذ قيام ثورة يوليو : هذا الجيل من الشعراء لم يعاصر الثورة ولم يشهد بداية المشروع القومى ولم ينلْهُ من طموحات وآمال الستينيات سوى أحاديث الآباء عن المواجهة والاستقلال والقومية العربية ، فلم يعرف هذا الجيل سوى التنازلات والحلول المنفردة والعزلة ونزوح المثقفين إلى بلاد النفط ، وهيمنة الدولار فى عصر الانفتاح الاقتصادى . ومن هنا نشأت الحاجة إلى هذه الدوريات المطبوعة على (الاستنسيل) لتعطى الفرصة للأصوات المكتومة والمستبعدة للتعبير عن آرائها ، ولتخلق منفذا ثوريا لمواجهة قهر المؤسسات الثقافية ، كما حدث بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ بظهور مجلة « جاليرى ٦٨ » ، التى تعتبرها د. سامية محرز « الأم الغائبة » لهذه الدوريات غير المنتظمة .

هكذا يقدم شاعر السبعينيات نفسه :

(١) « إن الشعر الصحيح يتضمن دائما — ضمن ما يتضمن — الشعار الصحيح ، لكن الشعار الصحيح لا يتضمن ، أبدا ، الشعر الصحيح » .

(« عشر سنوات من النزف الجميل » إضاءة ٧٧ ، عدد ١٤ ، ١٩٨٧ ، ص ٥٠) .

(٢) « إن ما يقوله الشاعر ليس هو المهم ، وليس هو الذى يجعل منه شاعرا ، وإنما المهم هو الطريقة التى يقول بها . المهم هو الصياغة ، المهم هو الشكل ، أى باختصار : ليس يعنينى من الناحية الشعرية الفنية ما تقول وإنما كيف تقول ما تقول » .

(حسن طلب ، شاعر الجماهير وشاعر الانتليجنسيا ، الجزيرة ، الإثنين ، ٧ ديسمبر ١٩٨١ ، ص ١٣) .

(٣) « إن شعر السبعينيات يمثل العودة إلى أصالة الشعر المصرى ، وأنا أعتقد أن هذه الحركة اجتازت تجربتها فى مصر ، بالذات ، وليس فى أى بلد عربى . وشعر السبعينيات كان عودة للقصيدة المصرية كما بدأها الرواد من مدرسة « ابولو » ثم « محمود حسن إسماعيل » ثم « محمد عفيفى مطر » ، وأبرز ما فيها أنها تمثل الخصوصية المصرية فى الشعر » .

أحمد طه ندوة « شعر السبعينيات فى مصر » الكرمل ، عدد ١٤ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٩١ — ٢٩٢ .

(٥) إن القصيدة العربية كموروث ثقافى هى النسغ الذى نطوى جلدنا عليه ، وفى الوقت نفسه ، فإن ساحتنا محدودة بحجم الإنسان ، وخيلنا جوابة فى الزمن : حيث كل لحظة خبرة ، وكل خبرة زاد مباح . فبما نحن بشر ، لا أرض تحد إرثنا ولا سماء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عشر سنوات من النزف الجميل » فصاءة ٧٧ عدد ١٤ ، ١٩٨٧ (١٠).

كما هو واضح مماسبق يرفض شاعر السبعينيات التعريف الثورى الماركسى للشاعر الذى كان سائدا فى الخمسينيات والستينيات ويرتفع بذاته فوق معطيات الواقع السياسى ، الذى يفرض على الشاعر تبنى أيديولوجيا واحدة . ويعتبر هذا التعريف فخا للفنان المبدع الذى — لكى يكون مبدعا — يجب أن ينأى بعيدا عن أى قيد أو شرط . من هذا المنطلق أيضا يتمرد شاعر السبعينيات على أى شىء ممكن أن يكبح موهبته أو يضعها فى قالب متحجر ، فهو يثور على التراث الشعرى العربى ، بل ويحطم الهالة القدسية التى تحيط باللغة العربية ، الأمر الذى جلب سيلا من الاتهامات بالشكلانية والغموض والبعد عن الواقع والتعالى على الجمهور ومحاولة هدم التراث وضعف القدرة الشعرية والاستسهال وعدم القدرة على اكتشاف خبايا اللغة و...

لا مجال هنا لعرض واف لتلك الاتهامات المتبادلة بين الشعراء والنقاد — التى أفردت لها مساحات واسعة على صفحات الجرائد والمجلات والتى يعطى رفعت سلام نبذة عنها فى تعليقه على الببليوجرافيا ، فواقع الأمر أن معظم هذه الآراء تتسم بعدم الدقة وعدم الوضوح فى استخدام المصطلحات النقدية كما أنها — فى أغلبها — لا تعدو كونها معارك كلامية لا تستند إلى دراسات جادة وعميقة .

إن من بديهيات النقد أن الشعر الجيد يفرض قواعده الخاصة به ، ويؤدى إلى إعادة النظر فى كل ما سبق من المخزون الشعرى والنقدى على السواء ، ومن البديهى أيضا أن كل حركة شعرية جديدة تعزز مجموعة من الشعراء يخلد بعضهم فى التاريخ ويتوارى البعض الآخر فى طيات النسيان . وهنا تكمن مسئولية النقاد وهى التمييز بين الجيد والردىء ، بين الشعر الحقيقى والشعر المبتذل ، بين الفن الخالص والفن المزيف ، ولهذا يعتبر هذا العدد من مجلة ألف من أهم الأعمال النقدية التى صدرت فى هذا الخصوص ، وذلك لاحتوائه على عدة دراسات هامة تحاول أن تجيب عن بعض التساؤلات والمغالطات التى تحاصر تجربة الشعر فى السبعينيات

يقول « احمد طه » أن « امل دنقل » هو آخر الشعراء الجاهليين » . فهل يرفض شاعر السبعينيات جميع رواد الشعر فى القرن العشرين وهل يدّعى ، كما سبق أن أشار ، أن تجربته الشعرية تبدأ من الصفر وأنه مبدع لشعر لا مثيل له ، وأنه ماض فى طريق لم يسلكه أحد من قبل ؟ .

تشير هذه الأسئلة إلى افتراءات لا أساس لها من الصحة ، وذلك لأن شعراء السبعينيات يعلنون رفضهم لنمط معين من التجربة الشعرية أو صورة محددة لعلاقة الشاعر « انطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى : قراءة فى شعر محمد عفيفى مطر » يتناول رمضان بسطاويسى عنصرا هاما مميزا للرؤية الشعرية عند « محمد عفيفى مطر » ، وهى أن الكتابة لديه فعل جسدى حىّ من أفعال التخلق الذاتى ، وهى كتابة انطولوجية ، فقد قرأ تجربته من خلال الجسد ، والتقط الوحدة العضوية البديهية بين اللغة والجسد ، وتناول التراث اللغوى بوصفه فعلا من أفعال الجسد ، فانكشف المحجوب أمامه ، وتجاوز ثنائيات مهيمنة كثيرة » . ومن هذا المنطلق يبرز الباحث السمات الرئيسية لتجربة « مطر » ، حيث يشترك القارىء مع الشاعر فى

قراءة / كتابة فعالة للنص الشعرى لا تعتمد على فك الرموز فقط ، وإنما تستمد قوتها من التفاعل الجدلى المستمر بين الشاعر والنص والمتلقى ، وهى تعتبر محاولة شعرية للخروج من المأزق الحضارى الذى يعوق تطور القارىء العربى — كما يعتقد «مطر» — لا يرى واقعه بشكل مباشر ، وإنما يراه عبر وسيط من النصوص الشفاهية والمدونة التى روجت لها السلطات ،.

التى تبسط الصراعات وتطرحها فى شكل ثنائيات متنافرة ترغم متلقيها على الانحياز لأحد خيارين كلاهما مرّ فيتجاوز «مطر» هذه المصيدة ، ويقدم للقارىء إمكانية قراءة / صياغة واقع مغاير ، لا يعتمد على الثنائيات المضادة ، فيتفاعل معه ويحقق قدرا من الحرية الفكرية .

لذا تنجح هذه المقالة فى إلقاء الضوء على سمة أساسية من سمات شعر : «**محمد عفيفى مطر**» ، التى يمكن اعتبارها إحدى نقاط الامتداد أو التواصل بين تجربته وتجربة شعراء السبعينيات فى رغبتهم فى وضع أسس «ثقافة بديلة» للتعبير عن واقع مختلف .

هل يدير شاعر السبعينيات ظهره لواقع حياته ويهرب إلى قوقعة جماليات الفن ؟

فى مقال عنوانه «تحولات الشعر والواقع فى السبعينيات» يدحض «**د. صبرى حافظ**» المقولة التى تتهم شعراء السبعينيات بالبعد عن الواقع الذى يعيشونه ، وذلك من خلال دراسة عميقة لآليات العلاقة بين الفن والواقع «باعتباره أهم مكونات الإطار المرجعى الذى يصدر عنه الشعر» . ويقرر فى البداية أن أى عمل شعرى مهما بلغت درجة انغماسه فى تقنيات الشكل أو المظاهر الجمالية ، فهو يطمح إلى الوصول إلى المتلقى الذى يستجيب استجابة صحيحة لشعره ، وأن «الطبيعة الإشكالية للعلاقة بين النصّ الشعرى والواقع تنبثق من الطبيعة الإشكالية للفن نفسه» إذ أن كل عمل فنى يطمح إلى تجاوز خصوصيات الواقع الذى أفرزه لينحو نحو العمومية universaity هذا بالإضافة إلى أن هذه العلاقة ليست بالضرورة علاقة محاكاة أو إعادة نقل ، على سبيل المثال ، وإنما يمكن أن تكون علاقة إزاحة جدلية «حيث تنزاح فيها اللفظة عن أفق دلالتها وعلاقاتها المعنوية السيمانتية ، التقليدية ، وتتوهج بدلالات وعلاقات بكر جديدة» ، كما هو الحال فى شعر السبعينيات . ويطرح د. صبرى حافظ افتراضا ثانيا وهو أن هناك تغييرا طرأ على علاقة الفن والواقع فى حقبة السبعينيات ، فبعكس تجربة الشعر الحديث الذى بدأ مع «**نازك الملائكة**» ، و«**بدر شاكر السياب**» ، نجد أن قصيدة السبعينيات خرجت إلى النور فى واقع غريب ومشتت «لم يتسم فقط بغياب الحلم الجماعى أو المشروع القومى أو الرؤية الموحدة ، وإنما بظهور عصر التوترات والتمزقات الطائفية والحروب الأهلية» ، مما أدى إلى فقدان الثقة فى أى فكر أو مشروع أو مؤسسة تدعى معرفة «الحقيقة» ومن هنا ولدت حالة الصراع ، والتشكك فى المؤسسات الثقافية بصفتها مؤسسات مفرضة ، غير أمينة على عهدتها ، وبرزت الحاجة لميلاد «**الثقافة البديلة**» لتكون منبرا للمقاومة والتغيير .

ماذا فعل شعراء السبعينيات لتوطيد ونشر هذه الثقافة البديلة ؟ أو ، ما هى خصائص القصيدة السبعينية التى تؤهلها لخلق عالم مغاير ؟ أو ، كيف يعبر شاعر السبعينيات عن رؤيته الجديدة ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتعرض «د. شاكر عبد الحميد» فى مقاله «لغة الأسطورة فى شعر السبعينيات فى مصر» لاستخدام الحلم والأسطورة فى القصيدة السبعينية، ويستهل مقاله بعرض سريع لأهم النظريات المتعلقة بالموضوع مثل نظرية «فرويد» و«يونج»، ويخلص إلى نتيجة مفادها أن هدف استخدام الأساطير فى الشعر هو «الوصول إلى الكلية الخاصة بكل ما هو جوهرى بالنسبة لحاجات الإنسان المادية والعقلية والدينية ... وخلق عالم داخل عالم» وعلى هذا الأساس، يقدم قراءة تحليلية لقصائد خمس شعراء هم: محمد سليمان. عبد المقصود عبد الكريم، وليد منير، رفعت سلام، ومحمد آدم؛ ترتكز إلى شرح دلالة الحلم والأسطورة المستخدمة فى السياق الشعرى. ونظرا لأهمية الموضوع المطروح باعتباره أحد العناصر الرئيسية المميزة لشعراء السبعينيات، يظل القارىء متعطشا لمعرفة المزيد عن علاقة توظيف الأسطورة فى شعر السبعينيات برؤيتهم المغايرة، وعن مدى اختلاف / أو تطابق وظيفة الأسطورة فى شعرهم بالمقارنة بشعراء آخرين مثل «صلاح عبد الصبور»، عن لغويات الأسطورة مثلا فى قصيدة «محمد سليمان» أحاديث جانبية:

يقولون كان نبيّا
يقولون صار كتاباً
يقولون دسَّ الأهلّة فى وجهه .. وتدلَّى
تدثر بحرٌ بأثوابهِ
فتوسَّل بالحلم
مدَّ إلى فضّةِ الفجرِ منديلهُ
....

وفى دراسة أخرى عنوانها: (الدراما الشعرية والتجريب) تتطرق «د. هدى وصفى» إلى عنصر آخر من عناصر تجربة شعر السبعينيات، وتلاحظ أن سعى الشعراء لاكتشاف أو إبداع وسائل تعبير غير مكررة وغير مستهلكة وأشكال قادرة على أن تجارى التغييرات السريعة فى المحيط العربى حدا ببعضهم إلى طرق باب الدراما الشعرية. وتختار «د. هدى وصفى» أربعة نصوص هى «العادلون» و«الشعلة» لمحمد سليمان، «بيت النجوم» لوليد منير و«مرعى الغزلان» لمحمود نسيم، ويجمع هذه النصوص عامل مشترك وهو استخدام التراث والطقس واللغة الصوفية، للتصدى لمأزق عدم فاعلية اللغة المستخدمة، والأشكال التقليدية، للتعبير عن الواقع المأسوى للإنسان المعاصر. ولكن، هل نعتبر هذه العودة إلى دراما الطقس، أو الدراما الدينية حداثة أم ردة؟ تطرح «د. هدى وصفى» هذا التساؤل فى نهاية دراستها، وتضيف: إن وقع العرض المسرحى وحده هو الكفيل بالإجابة على هذا السؤال.

وعن محاولة أخرى للبحث عن بديل شعرى لخلق علاقة مغايرة مع الواقع، تدور مقالة «ملجى عوض الله»: (التصوير فى الشعر والشعر فى فن التصوير: لغة الرؤية فى الشعر التجريبى وأعمال الرسام عدلى رزق الله)، والتى تتناول الالتقاء الإستطيقى بين فن الشعر وفن الرسم فى أعمال الشعراء «عبد المنعم رمضان»، «وليد منير»، «امجد ريان» والفنان «عدلى رزق الله»، فالعامل المشترك بينهم هو رغبتهم فى خلق صور فنية لتحل محل اللغة كأداة للتواصل بين البشر، أى خلق لغة من الصور تشكل واقعا موازيا للواقع الخارجى، واقعا يتحرك وفقا لشروط نابعة من منطق خاص به وحده، وتصبح لغة الصور هذه وسيلة تعبيرية ثورية تعين الشاعر على التغلب على سطوة اللغة المتاحة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكى يتحقق هذا الأمل ، يهدم الفنان الواقع ثم يعيد تشكيله أو صياغته فى صورة استطيقية . وبالنسبة للشعراء الثلاثة الذين تعايشوا مع لوحات « عدلى رزق الله » ونظموا شعرا مستوحى من انطباعاتهم عن هذه اللوحات ، فقد نجحوا ، كما تقول « ماجى عوض الله » ، فى الابتعاد عن الواقع أكثر من مرة ، وذلك بالتفاعل مع رؤية فنية مجردة ، وبالتالى غيرخاضعة لمعطيات الزمان والمكان ، ليصبح شعرهم دربا من دروب التأويل الذى يلغى المقابلة بين الأنا والآخر وبين الذات والواقع ، وهذا هو نفس ما يفعله « إدوار الخراط » فى القصيدتين النثريتين الملحقتين بالمقالة ، واللتين أسماهما : (تأويل أول ، وتأويل ثان) . وهنا تجدر الإشارة إلى مكانة « إدوار الخراط » فى حركة الشعر فى السبعينيات باعتباره المنظر المتحمس الحقيقى لما أسماه بشعر « الحساسية الجديدة » ، وهو تعبير آخر للحداثة فى الشعر .

نصل هنا إلى أهم القضايا التى يتصدى لها شعراء السبعينيات ، وهى قضية الهالة القدسية التى تحيط باللغة العربية والتى تهيمن على العقل العربى فترده عاجزا عن التصدى لها أو محاورتها بأسلوب متحرر ، وتعتبر اللغة الثابتة فى القصيدة السبعينية من أهم رموز القهر ، والسيطرة المعنوية . قد تكون أعتى وأشد من القهر المادى الذى تمارسه المؤسسات الثقافية ، والتى هى ، فى نهاية الأمر ، مؤسسات زائلة غير دائمة . ويحمل شاعر السبعينيات على عاتقه مسئولية مواجهة معادلة صعبة للغاية : كيف يجدد اللغة العربية دون أن يفقد هويته ؟ هل من الممكن التقريب ، أو اختصار الفجوة بين اللغة الفصحى واللغة العامية ؟ هل يستخدم العامية ويحاول أن يصل بها إلى الفصحى ؟ أم يستخدم الفصحى ويحييها بتركيبات ومفردات من العامية ؟ وإذا استخدم الفصحى وحاول تطويرها ، هل يكون متعاليا على الواقع وعلى القارىء العادى ؟ وإذا استخدم العامية ، هل يمكن وصمه بترجيح الاختيار السهل ، والتقاعس عن قبول التحدى الذى تمثله الفصحى ؟ .

عن موضوع الاستخدام الطليعى للغة العربية فى شعر السبعينيات ، تدور دراسة « د. سيزا قاسم دراز » عن « آية : جيم » لحسن طلب ، حيث يحاول الشاعر إعادة خلق اللغة التى غدت مستهلكة ، والتى نستخدمها بطريقة آلية وبدون وعى ، مما يؤدى إلى قصور فى إدراك الواقع ، والاستسلام إلى المعطيات والمسلمات المتداولة ، أى هى محاولة لتجاوز المازق الحضارى الذى يجتازه الإنسان العربى من خلال خلخلة استقرار وجمود الوسيط الذهنى — أى اللغة — الذى يدرك الإنسان العالم وظواهره من خلاله . ولهذا ، يتصدى « حسن طلب » لماهية اللغة فى مستوياتها المختلفة : « من علاقة الصوت — بالدلالة ، علاقة العلامة بالشىء ، الذى تشير إليه ، ماهية القصيدة بوصفها شبكة من العلاقات تربط بين العلامات المختلفة ، وفى النهاية العلاقة بين الشاعر والقصيدة ، والقصيدة والتراث .

وتركز « د. سيزا » على محورين أساسيين لقراءة القصيدة ، وهما دور الأصوات واللعب من خلال عملية الاشتقاق الذى يعتبر « أهم المنظومات المولدة للغة فى العربية على وجه الخصوص » . فيعتمد « حسن طلب » على الإصاتة التى تولد وعيا بالكلمات ويركز على حرف واحد مما « يضع المستمع فى حالة اشبه بالتنويم المغناطيسى ، او حالات الوجد الصوفى التى تتولد

من تكرار عبارات معينة المرة تلو المرة .

ليست العربيةُ منذ الآن إلا لُغةَ الجيمْ
وليست الجيمُ إلا لغة العربية ثم

هذه :
نظريةٌ في الجيمِ
لُحمتُها التجيمْ
والسَّدى التَّجييمُ
فهى تُجسِّمُ التجريدَ
حين تُجرِّدُ التَّجسيمْ

وتقيم « د. سيزا دراز » مقارنة بين منهج « حسن طلب » في هذه القصيدة ومناهج الفنانين التشكيليين مثل « سيزان » و« كاندينسكى » . فهو يحاول أيضا « توليد احتمالات جديدة من خلال اللعب بالأشكال » وذلك لاستخراج الأشكال الكامنة في المادة ، ويتفق هذا المنهج مع الرؤية التي يبلورها الفن الحديث عندما يعتمد على الشكل للإيحاء بالمضمون لا العكس . ويظهر من الدراسة أن الشاعر نجح في توظيف الإصاتة لإعطاء الأبجدية « وجودا حيا » ، وتوظيف السمة الاشتقاقية للغة لاستنباط دلالات جديدة للجيم ، فنجد الجيم التاريخية « التي تتجلى في سلسلة من المفردات المستوحاة من الشعر القديم » (الجؤزر — الزرجون) جنبا إلى جنب مع الجيم المعاصرة (البلاج — السيجارة) ، وأيضا ، الجيم الجغرافية التي يختلف وضعها في مصر عن وضعها في الشام أو المغرب . وتنكشف في النهاية أن اللغة العربية لغة الجيم لا الضاد ، وأن الشاعر ، من خلال هذا اللعب على مستوى التركيبات والألفاظ استطاع أن يحطم الهالة التي تحيط باللغة العربية ، « وتجعل منها taboo من المحرمات » كما تقول « د. سيزا » .

وليس من المستبعد أن ينبرى أحد الباحثين لنفى صفة اللعب عن شعر « حسن طلب » ، ولكن ، كما تقول « د. سيزا » : إن « التحرر هو أساس اللعب بالكلمات » ، لأنه يعكس عدم الاكتراث بالقواعد والقيود التي قد تكبح حرية الفنان .

وعلى هذا الأساس ، يقترب معنى اللعب من معنى الإبداع ويصبح المنفذ الأول للفنان من الانغماس في الجدية الزائفة للواقع الخارجي .

ويركز « د. صبرى حافظ » في مقاله ، على الدلالة الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية لموقف شعراء السبعينيات من اللغة ، فيجد أن رغبة الشاعر في تثوير أدوات فنه وإقامة علاقات جديدة بين مفردات اللغة إنما ينم عن رغبته العارمة في تغيير العالم الواقعي ويطلق « د. صبرى حافظ » على هذا التعامل المختلف مع اللغة تعبير : ظاهرة « كيمياء الحرف العربي » وهي ظاهرة يكتسب فيها الإلحاح على القدرات الصوتية والإيحائية للحرف قدرات جمالية تتخلق بمبارحته لعوالمه القيمية أو الدلالية أو الإشارية ، وبدخوله فيه منطقة أود تسميتها (والكلام مازال لصبرى حافظ) .
بـ « قدرة الكلمات التعزيمية » التي لا يمكن اعتبارها نوعا من الترف اللغوى ، لأنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع الاجتماعى المتردى المتمثل ، هنا مثلا ، بعودة اللغة الإنجليزية وانتشار ظاهرة الرطانة الأجنبية التي استشرت في مصر منذ السبعينيات ، وإزاء هذا الغزو الحضارى اللغوى ، ينحاز الشاعر للغته القومية وينغنى بحروفها فيصبح الحرف « هو الخندق الأخير الذي يتحصن فيه الكاتب ليصد زحف الغزاة الجدد » :

شبَّهتُكِ بالدُّولِ العربيةْ
وهتفتُ : أيتها الدُّولُ

فى الليلِ الحالكِ من أوحىَ لكِ ؟
أن تدعى أوحالَكِ تفسد حالَكِ
مالَكِ طيشُكِ طالَ ... وعرشُكِ مالَ
وجيشُكِ ليس يقاتِلُ بل يقتتِلُ
« ضد البنفسج » حسن طلب

ويستطرد « د. صبرى حافظ » فيقول إن أحد هموم الشاعر السبعينى هو البحث عن المفردات البكر ، كما هو واضح فى قصيدة « عبد المقصود عبد الكريم » :

يفتشُ فى عفنِ الرئتينِ
ينامُ على طحلبٍ يتكاثرُ فى عينِ جارتِهِ
يتذكرُ رائحةَ الأمهاتِ العجافِ
عن لغةٍ تنشرِ الريحُ جثتها فى الحناجرِ

وأخيرا يتطرق « د. صبرى حافظ » لإشكالية الغموض فى شعر السبعينيات فيهاجم الشعر الواضح ، باعتباره وسيلة من وسائل التعمية ويزكى محاولات الشاعر السبعينى فى هز وعى المتلقى وإجباره على شحذ همته وبذل جهد إضافى ، وذلك باستخدامه للألفاظ غير المتداولة والكلمات المنسية « لتكون غرابة عالم القصيدة اللفظى مناظرة لغرابة الوقائع اللا معقولة التى تتعامل معها » :

ما لم يكنْ سيصحُّ صحَّ
ولم يكنْ سيجوزُ جازَ :
يَبِسَ السحابُ ..
تبخر القاموسُ
كيف إذنْ سيحيا الأُنْقليسُ ؟
وكيف يُفْلِتُ من إسارِ المَرْمَريسِ الخازبازُ ؟
« زبرجدة الخازباز » حسن طلب

ويأخذنا الحديث عن « إعادة خلق اللغة » إلى الحديث عن العامية فى الشعر الحديث ، فمن اللافت للنظر ، والمستغرب حقا ، كما تقول « د. سامية محرز » ، أن من ضمن مجموعة إضاءة ٧٧ وأصوات يوجد شاعر واحد يكتب بالعامية وهو « ماجد يوسف » ، على الأخص إذا أخذنا فى الاعتبار آراء هؤلاء الشعراء عن أهمية تثوير اللغة والتحرر من سطوة اللغة العربية ، فكيف ومتى بدأ تداول هذه التسميات ؟

وفى مقالة (ملاحظات حول شعر العامية المصرية فى السبعينيات) يستعرض « ماجد يوسف » بعض العقبات التى تعترض طريق شاعر العامية فى مصر ، الذى يحتل — دائما — فى نظر الأدب الرسمى ، مرتبة ثانية بالنسبة لشاعر الفصحى ، ويحاول « ماجد يوسف » تحليل (هذا الموقف المتوارث التاريخى فى وقائعه واللا تاريخى فى دلالته ومضمونه) ، ويرجعه للعلاقة « المتوارثة والمتوترة بين الأدبين الرسمى والشعبى » ، وذلك لأن الأدب الشعبى كان غالبا أدب « اعتراض » على عكس الأدب الرسمى الذى كان أدب « اتساق » ، والسبب الجوهرى لهذا فى رأى « ماجد يوسف » ، أن شعر العامية (لم يعرف ذلك التقديس — الخفى أو المعلن — للتقاليد المتوارثة فى نوعه الأدبى بمثل ما عرفت الفصحى) . وهو بهذا يضع يديه على السبب الحقيقى وراء محاولات تجاهل أو محاربة شعر العامية .

فهل تشكل العامية خطرا على الهوية العربية ؟ وما هو موقف شعراء الفصحى الذين يستخدمون مفردات وتركيبات عامية فى شعرهم مثل «عبد المنعم رمضان» ، و« محمد سليمان » ؟

هذه أسئلة ضمن أسئلة كثيرة أخرى يطرحها شعر السبعينيات وتجيب مجلة الف على معظمها ، وإن لم تشمل دراسة تحليلية واحدة عن شعر العامية . ويظل هذا العدد وثيقة نقدية مشرفة ، مهداة من أسرة التحرير إلى القراء ، إلى شعراء السبعينيات وإلى « محمد عفيفى مطر » .

نبيـــل فــــرج

« جورج قنواتى »
الحضارة العربية فى السياق العالمى

اجتمع فى الشهر الماضى ، بدعوة من اللجنة المصرية للعدالة والسلام ، عدد كبير من المثقفين ، لتكريم الأب الدكتور جورج قنواتى ، المفكر والباحث الشهير فى الدراسات العربية والإسلامية .

كان من بين المتحدثين الدكاترة : مراد وهبه ، حسن الســاعاتى ، عاطف العراقى ، ميلاد حنا ، وليم سليمان ، زينب الخضيرى ، ومحمد عمارة .. أشادوا جميعا فى كلماتهم بما أسداه الأب قنواتى من عطاء ، تفتحت به الثقافة العربية والوجدان العربى على الثقافة الإنسـانية ، وتقاربت به المسافات بين عقول البشر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

وتعتبر الجهود العلمية التى قدمها الأب قنواتى من الجهود الرائدة التى ساهمت فى تجلية جوانب خافية من التراث العربى ، فى مجالات الفلسفة والعلم واللاهوت .

إنــه صورة معـاصرة للعلماء والباحثين والرهبان القدامى ، الذين حفظـوا التـراث من الضيــاع ، بتآزرهم ، وعكوفهم على أوراقهم ، وتنقلهم من المشرق إلى المغرب أو العكس ، من أجل الاطلاع على مخطوط سمعوا به أو قرءوا عنه ، أو من أجل مقابلة عالم منقطع للعلم، لديه ما يضيفه إلى معارفهم ..

كذلك رَحَل الأب جورج قنواتى إلى الكثير من دول العالم ، وجاب الآفاق ممثلا لمصر فى كثير من المؤتمرات ، واستقدم الكتب ، لكى يتقصى جوانب مجهولة أو شبه مجهولة من تراث الفلسفة العربية وعلومها وآدابها ، ويعمل على إضاءتها والتعليق عليها، محتفلا فى المحل الأول بعقد المقارنات بينه وبين الثقافات المختلفة ، على

غرار ما حدث للتراث اليوناني واللاتيني والأوروبي في عصر النهضة وما بعده .

وللأب قنواتي فضلٌ لايُدْحَضُ في حصر الأعمال المطبوعة والمخطوطة والمترجمة لكل من ابن سينا وابن رشد ، ولما كتب عنهما في اللغات الأجنبية بيسرت على الباحثين داخل الجامعة وخارجها الكثير من المشاق .

وهذا ينطبق أيضا على أبحاثه في تاريخ العلوم عند العرب ، والاستشراق ، وفلسفة العصر الوسيط ، والأسس المشتركة بين المسيحية والإسلام ، دون طمس للفوارق بينهما .

والحضارة العربية في نظر الدكتور جورج قنواتي ثمرتلاقيها بالثقافات والحضارات الأجنبية التي استفادت بدورها منها ، مثلما هي ثمرة للتأملات الروحية الناضجة ، وللأبحاث العلمية الدقيقة ، التي شارك في صنعها كل الباحثين والمبدعين عبر العصور ، على اختلاف دياناتهم وطوائفهم وفرقهم ، بما تمتلكه هذه الحضارة من قدرة على دمج العناصر المتضادة في إهابها ، ومن طاقة الإبداع من خلالها .

لهذا غدت هذه الحضارة بعد ذلك تراثا للجميع ، لا يتعارض فيها ما هو قومي مع ما هو عالمي ، ولا تتناقض فيها الأصالة مع المعاصرة ، أو التنوع مع الوحدة الكلية .

أما دعوة الاكتفاء بالذات ، وغلق النوافذ من جميع الجهات ، وقطع وشائج الانتماء بالعالم ، فإنها لا تفضي ، في نظر الأب جورج قنواتي ، إلا إلى افتقاد عناصر الحياة نفسها ، ومن ثم إلى الموت .

على أن معرفتنا بالدكتور جورج قنواتي لا تتكامل إلا إذا تأملنا أعماله في نسقها الفكري ، وإلا إذا أدركنا سرها الكامن في وعيه بضرورة التطور ، ويشمل كل ما يتصل بشئون الحياة والمجتمع ومقتضيات الحضارة ، بما في ذلك فهمنا للدين وتعاملنا معه ، مع التسليم بما يصاحب التطور عادة من أزمات النمو والانتقال من مرحلة إلى مرحلة أكثر وفاء بالحاجات الإنسانية الجديدة .

ومن بين الكتب المؤلفة والمحققة للأب جورج قنواتي ، التي يعتمد فيها على المراجع والمخطوطات القديمة والحديثة في عدة لغات ، أذكر في هذه الأسطر كتابه « المسيحية والحضارة العربية » ، الذي صدر في بيروت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر منذ نحو عشر سنين ، وكان ينبغي أن يعاد طبعه مع أعماله الكاملة في مصر ، لأنه يلخص موقفه من الحضارة العربية الاسلامية . التي لم تنفرد قوة واحدة بتشييدها في عصورها المتتالية . وإنما كان للمسيحيين مكانهم في بنائها ، ليسوا كغرباء عنها ، وإنما كجزء عضوي فعّال ، يتفوق بعض أفراده في المساهمة في هذه الحضارة ، نتيجة عمق تأثرهم بالحضارات القديمة ، وصفاء ملكاتهم .

وكتاب « المسيحية والحضارة العربية » ، في كلمات قليلة ، يتألف من قسمين : يتناول في قسمه الأول الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية التي نشأت فيها المسيحية منذ بدايتها في المنطقة العربية قبل الإسلام ، حتى قيام الدولة العباسية وما قامت به ممالك المناذرة في العراق والغساسنة في الشام من دفاع ضد الفرس في الشرق والروم في الغرب .

أما الجزء الثاني فعبارة عن حصر شامل للشخصيات المسيحية في الشعر والعلم والترجمة ، يؤكد امتزاج هذه الشخصيات بالمجتمع الإسلامي بكل طبقاته ، من القاعدة العريضة حتى قصور الخلافة ، وبيان دورها المؤثر في تكوين هذه الحضارة التي استوعبت ما سبقها من معارف ، وكانت أساسا لمن أتى بعدها .

فريدة مرعى

ملاحظات حول مهرجان القاهرة السينمائى الخامس عشر

لا شك أن مهرجان القاهرة السينمائى يبذل محاولات جادة ليسد فراغا كبيرا فى الساحة الثقافية، ويشبع احتياجات وتطلعات مشروعة فى عقل ووجدان المتفرج المصرى. وهو يمثل أحد جسور التواصل بيننا وبين بلدان العالم الآخر. وهو أيضا المرآة التى نرى أنفسنا من خلالها لكى نحدد أين نقف على خريطة السينما فى العالم، ومدى اقترابنا أو ابتعادنا من السينما الجادة رفيعة المستوى.

ومن يتابع عروض المهرجان لا يملك إلا أن يلاحظ مايلى:

● كان العدد الكلى للأفلام التى اشتركت فى المهرجان أكثر من مائتى فيلم، وعدد الدول حوالى ٥٠ دولة، كان للولايات المتحدة فيها نصيب الأسد، فقد اشتركت وحدها بأكثر من ٤٥ فيلما، تحت عدة مسميات، مثل السينما الأمريكية السوداء، السينما الأمريكية المستقلة، مهرجان المهرجانات، وعروض خارج المسابقة. أما الدول العربية فكانت أفلامها مجتمعة تعد على الأصابع، ولم تتواجد فلسطين على خريطة المهرجان كلية. وغابت تماما دول افريقية، لها محاولاتها السينمائية الجادة، مثل السنغال، وموريتانيا، وفولتا العليا، وغينيا بساو، عن المهرجان، ولم يمثل إفريقيا السوداء كلها سوى «بوركينا فاسو» و«الكاميرون».

● اهتمت الولايات المتحدة بالكم أكثر من الكيف، فثلثا ما عرض من أفلامها لا يستحق أصلا أن يعرض فى مهرجان، فكلها أفلام تجارية تقليدية، جاءت موضوعاتها الأساسية معادة ومكررة.

● وكانت السينما الأمريكية المستقلة هى إحدى إيجابيات المهرجان وهى حركة شبابية أعلنت رفضها للسينما الأمريكية التقليدية والتجارية، وخاضت المعركة بأفلام جديدة فى الموضوع. وجديدة فى طريقة التناول مثل: فيلم «انتحار اجتماعى» للمخرج الأمريكى الشاب «لورانس فولدز» (٣٢ عاما)،

والذى بدأ الإخراج وهو فى سن الثامنة عشرة ، وهو أحد الأمثلة البارزة على جدية هذه الحركة السينمائية . وتدور أحداث الفيلم فى مدينة لوس انجلوس وتتناول بالسخرية اللاذعة الطبقة البورجوازية الامريكية التى لا تهتم إلا بالمظاهر والثراء ، وتظن أنها تستطيع أن تشترى كل شىء ، حتى عواطف الشباب وأحلامهم المشروعة . وتظل هذه الطبقة ، ممثلة فى أم البطلة وصديقاتها ، تحيك الدسائس والمؤامرات من أجل إجهاض أحلام الابنة وحبيبها الذى ينحدر من أصل مكسيكى . ولكن الابنة تدافع عن حبها بضراوة ، ويقف المخرج بوضوح فى صف الشباب المكافح الذى يعمل ويكسب رزقه ، من أجل أن يعيش ، ويدين التعصب والعنصرية الامريكية التى تضطهد الأقليات ، وتمتهن إنسانيتهم ، وفى الوقت نفسه يقدم نماذج اخرى من الشباب الامريكى المرفه التافه الذى يعيش عالة على المجتمع ، ولا يشغل باله سوى الجنس ، ويتمتع بسلوكيات لا تثير فى النفس إلا التقزز والغثيان ويمتلك هذا المخرج حاسة نقدية شديدة السخرية وخيالا واسعا ، وقدرة على الخلق والابتكار . وقد استطاع أن يقدم هذه القضايا الجادة فى إطار كوميدى شديد الجاذبية شديد المرح .

● وتكريم الفنانين والفنانات والكتاب الذين تركوا بصماتهم على السينما المصرية والعالمية جاء تقليدا جديرا بالاحترام ، وقد قامت إدارة المهرجان بتكريم الفنانة فاتن حمامة مع عرض مجموعة مميزة من افلامها ، وتكريم الكاتب الراحل يوسف إدريس مع عرض بعض الأفلام المقتبسة من رواياته ، وتكريم الفنان الراحل « محمد عبد الوهاب » . كما كرم المهرجان الممثل والمخرج الروسى المبدع « نيكيتا ميخاليكوف » ، والمخرج الاسبانى « خايمى تشافارى » والمخرج النمساوى « بيتر باتزاك » . وكان من غير المفهوم تكريم إدارة المهرجان للممثل الهندى « اميتاب باتشان » فشعبية الممثل عند شريحة معينة لا تعنى بالضرورة تميزه ، فهو أحد اقطاب السينما الهندية التجارية الهابطة ، والمهرجانات تحارب عادة هذه النوعية من السينما وترتقى بذوق المتفرج حتى لا يقع فريسة لها .

● وكانت السينما التركية إيجابية أخرى من إيجابيات المهرجان ، فقد قدمت مجموعة راقية جدا من الأفلام التركية ، أبرزها فيلم « انتحار حسن » ، أو « حسن وأمينة للمخرج » « أورهان اكسوى » . وقصة الفيلم تروى حكاية من التراث الشعبى ، تشبه إلى حد ما قصة « حسن ونعيمة » فى التراث الشعبى المصرى .

وقد وظف المخرج هذه الحدوتة توظيفا إيجابيا وقدم فيلما تدور أحداثه على مستويين : الواقع ، والحدوته والبطلة فى الواقع فتاة بدوية من أهل الجبال ، تذهب إلى البلدية فى القرية ، لكى تنجز بعض شئون عشيرتها ، ويراها الموظف المختص بالرقابة على الأسعار ، و يبهره جمالها ، ويجد نفسه منجذبا إليها دون وعى ودون أن يعرف من هى ويدعوه أحد رجال العشيرة لزيارتهم فى الجبل فى يوم ما . وفى أحد الأيام يقرر أن يذهب إلى الجبل لتنفيذ وعده بالزيارة ، ويمر فى الطريق على أحد المقاهى ، ليسأل عن كيفية الصعود إلى الجبل . ويخبره العامل فى المقهى أنها منطقة صعبة ، ووعرة جدا ، ولا يمكنه الذهاب بمفرده لأنه سيضل الطريق .

ويتصادف عودة البطلة من القرية فى طريقها إلى موطنها فى الجبل ، فيطلب منها عامل المقهى أنْ تأخذ

معها الفتى حتى لايضل الطريق . وخلال الرحلة ، يمران بإحدى البحيرات ، فتقول له هذه « بحيرة حسن » ، وتشير إلى إحدى الشجرات ، وتقول له إن اسمها شجرة أمينة » . وحين يستريحان للغداء تقص عليه قصة « حسن » الفلاح الذى يبيع البطيخ فى القرية « وأمينة » أجمل بنات الجبل التى كانت تذهب إلى سوق القرية كل يوم تشترى احتياجات أسرتها . ويرتبطان معا بحب قدرى جارف ، من أول لحظة ، ولكن أسرة « أمينة » ترفض هذا الزواج لأن أهل القرية لا يصلحون للزواج من أهل الجبل ، فهم لا يستطيعون تحمل صعوبة الحياة الجبلية . وحين تصر « أمينة » على موقفها تضطر الأسرة إلى اللجوء إلى حكيم العشيرة ، الذى يقرر إجراء امتحان لحسن لاختيار مدى صلابته ويتوقف على نتيجته الرفض او القبول . كان على « حسن » أن يحمل جوالا مليئا من الملح ، ويصعد به إلى الجبل دون استراحة وبذل حسن محاولات مستميتة من لكى يصل بالجوال إلى أعلى الجبل ، ولكنه يسقط منهكا فى منتصف الطريق . وتحمل « أمينة » الجوال ، وتعود به إلى عشيرتها بدون حسن . ويدرك حسن أنه قد فقد حبيبته إلى الأبد فيلقى بنفسه فى البحيرة وتصاب أمينة بالجنون فتشنق نفسها على فرع شجرة . ويتأثر الفتى تأثرا شديدا حين يستمع إلى هذه النهاية المأساوية ، ويقرر عدم إكمال الرحلة . وفى مشهد بالغ الجمال والرقة يودع الفتى حبيبته ، ويهبط إلى الوادى . ولكنه فى منتصف الطريق يدرك أن مصيره قد ارتبط بهذه الفتاة فيقرر العودة وخوض المعركة . وقد قدم المخرج بهذه القصة فيلما بالغ الرقة والعذوبة ، بحس مرهف ، وشاعرية خلاقة .

ومثلت ندوات المهرجان البعد الفكرى والثقافى لعبت الندوات اليومية دورا بالغ الأهمية فى إثراء المهرجان ، وساهمت اللقاءات بالمخرجين والفنانين فى إلقاء الضوء وتوضيح الرؤيا ، على آفاق جديدة للتجربة والمعرفة الإنسانية . وقد أدار الناقد « فوزى سليمان » معظم هذه الندوات بجدارة ، وكانت من أهم الندوات التى أقيمت ندوة « السينما فى البلاد الأوربية الشرقية » مثل : المجر ، وتشيكوسلوفاكيا ، وألمانيا الشرقية سابقا . وقد تحدث المخرجون عن تجربتهم الفنية فى الفترة الماضية وتناولت افلامهم هذه الحقبة بالنقد ، وخصوصا دور المباحث ، والبوليس السرى ، وحالة الخوف الدائم التى كان يعيشها المواطن . كما عبروا عن استيائهم مما يحدث فى السينما الآن لأنها تحولت إلى سينما تجارية تقلّد السينما الأمريكية وتضع الربح فى المقام الأول . ولكنهم أعلنوا عن تفاؤلهم بأنها فترة مؤقتة ، ثم تعود السينما إلى طبيعتها الجادة . وكذلك كانت ندوة « صورة المرأة فى السينما المصرية » التى اقيمت على هامش المهرجان للعام الثالث على التوالى ، وأدارتها المخرجة التسجيلية نبيهة لطفى ، وقدمت فيها الناقدة « ماجدة موريس » بحثا عن صورة المرأة فى الثمانينات واشترك فى هذه الندوة المخرج « محمد خان » والفنانة «نجلاء فتحى» . وأعلنت « عايدة عبد العزيز » أن المرأة هى التى تشوّه صورة المرأة فى السينما ، لأنها لا تفعل شيئا سوى أن ترقص ، وطالبت الفنانة « نجلاء فتحى » الفنانات المصريات بأن يمتنعن عن تمثيل أى دور يشوه صورة المرأة المصرية .

ابراهيم عبد المجيد

زكى مبــارك
مائة عــام على الميلاد

- ١ -

شهدت محافظة المنوفية - مدينة شبين الكوم وقريتا سنتريس وأشمون - لمدة ثلاثة أيام (٣٠ نوفمبر - ٢ ديسمبر ١٩٩١) ، مهرجانا أدبيا وفنيا حول الدكتور « زكى مبارك » بمناسبة الذكرى المئوية لمولده .

ولد « زكى مبارك » عام ١٨٩١ وتوفى فى عام ١٩٥٢ ومع ١٩٩١ تكون مائة سنة قد مرت على ميلاده وكان « زكى مبارك » يجب أن يُنادَى بلقب ، « الدكاترة » باعتبار أنه حاصل على ثلاث شهادات دكتوراه ، الأولى من الجامعة المصرية بعنوان : « الأخلاق عند الغزالى » والثانية من السوربون بعنوان « النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى » والثالثة من الجامعة المصرية مرة أخرى بعنوان « التصوف الإسلامى » ، وقيل أيضا إنه حصل على دكتوراه رابعة للأسف لم أعرف موضوعها .

ولقد مات زكى مبارك » تاركا خلفه عددا كبيرا من الكتب ، بلغت اثنين وثلاثين كتابا ، بين دراسات ، وتحقيقات للتراث ، ودواوين شعرية ، وأكتمل عدد كتبه بعد وفاته بفضل جهود ابنته الأديبة « كريمة **زكى مبارك** » أربعين كتابا .

لكن المثير فى حياة **زكى مبارك** » **والذى يذكره الباحثون مع ذكر اسمه دائما ، وبسرعة ، معاركه الفكرية والأدبية . ولك أن تتخيل حجم هذه المعارك عندما تعرف أنه دخلها ضد عدد ضخم من نوابغ عصره منهم وعلى رأسهم طه حسين » « وأحمد أمين » « والعقاد » « وسلامة موسى » و« السنهورى باشا » و« السباعى بيومى » « وعبد الله عفيفى » و« أحمد زكى باشا » « ومحمد أحمد الغمراوى » « ودرينى خشبة » « وعلى الجارم » و« إبراهيم ناجى » والشيخ « عبد المتعال الصعيدى » و .و ... الخ**

وجاء الكتاب الذى أعدته **اللجنة المنظمة للمهرجان** من قبل الهيئة العامة لقصور الثقافة ضامًا عددا طيبا من الدراسات للأساتذة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والدكاتره « **مصطفى حدادة** » ، « **محمد فتحى عيسى** » ، و« **السعيد بدوى** » ، و« **محمد زكريا العنانى** » ، و **يوسف زيدان** » ، و« **محمد جاد البنا** » ، و« **عبد العزيز نبوى** » ، و« **عبد العزيز شرف** » ، و« **حافظ محمود** » ، و« **حسين على محمد** » ، و« **كريمة زكى مبارك** » .

وتناولت الموضوعات كثيرا من القضايا الهامة فى كتب ومقالات « **زكى مبارك** » مثل آرائه النقدية والنظرية وفكره الدينى والصوفى ، وإضاءات لشعره ولفنه وحياته فى العراق ، وجوانب من إنسانيته ، وكثير من معاركه .. وبالطبع . كان من المفترض أن يقدم هؤلاء الكتاب مقالاتهم أيضا فى شكل ندوات بجامعة المنوفية التى ساهمت مشكورة بحماس رئيسها : **د . سيد حسنين** » ، فى إقامة المؤتمر لكن الذى حدث أنه لم يحضر للندوات إلا : « **د . هدارة** » و« **د . عيسى** » و « **د . زيدان** » و « **كريمة زكى مبارك** » . ولسوء الحظ كانت مظاهرات طلاب الجماعات الإسلامية على أشدها بالجامعة وكان عدد كبير منهم معتصما داخل الجامعة ، فمنع الطلاب من حضور الندوات ، حرصا على الأمن ، وحضر بدلا منهم عدد قليل من موظفى الجامعة . ومع ذلك أثاروا مناقشات قوية ، وبخاصة مع الدكتور « **يوسف زيدان** » .

- ٢ -

ولقد شهد حفل الافتتاح السيد المحافظ والسيد حسين مهران » رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة لقصور الثقافة والدكتور « **سيد حسنين** » رئيس جامعة المنوفية ، وكان الافتتاح بمديرية ثقافة المنوفية ، الذى أفتتح أيضا معرضا للكتب أقامته الهيئة العامة للكتاب ، ومعرضا للفن التشكيل لفنانى المنوفية من المصورين والنحاتين . ثم ألقيت الخطب فكانت كلمة السيد / حسين مهران بليغة بحق ، إذ ركز على ما يهم الشباب من « **زكى مبارك** » وهو الجرأة والإرادة واقتحام العلم ، وتحدث د . سيد حسنين عن شجاعة **زكى مبارك** ، وتحدث المحافظ بحماسة بالغة عن الدروس الطيبة التى يجب أن يفيد منها الشباب من « **زكى مبارك** » وعلى رأسها العلم والصبر وعدم التهور . لا أعرف من أين جاء السيد المحافظ بالصفتين الأخيرتين . والحقيقة أنه كان يوجه خطابه للشباب المتظاهر والمعتصم بالجامعة ، والذى حين رأيته فى حرم الجامعة رثيتُ للجميع ، فهم طلاب صغار ضعاف يعانون من فقر واضح فى كل شيىء ، ولا أعرف أى قوى جهنمية تلك التى تشدهم إليها هذا الشد ، وتغريهم هذا الإغراء ، ليقولوا كلاما لا يعرفون معانية الحقيقيةوعن الجهاد والإسلام . لكن ما علينا من هذا ونحن نتكلم عن **زكى مبارك** » والاحتفال ...

لقد كان من مظاهر الاحتفال وضع حجر الأساس لبيت الثقافة فى قرية سنتريس مسقط رأس المحتفى به ، التى كان يعتبرها أعظم القرى فى العالم . وأقيمت أمسيتان شعريتان الأولى بكلية التربية النوعية بأشمون والثانية بمدرسة إعدادية للبنات بسنتريس ضمت الأمسية الأولى عددا كبيرا من شعراء المنوفية والمحافظات فى الوقت الذى تغيب فيه عن الحضور جميع شعراء القاهرة باستثناء أحمد عبد المعطى حجازى الذى اعتذر على الطريقة الفرنسية عن عدم الحضور ! وباستثناء الحضور طبعا من شعراء العمود الذين - فى العادة - لا يتخلفون.لكن الشاعر « **جمال القصاص** » حضر أيضا والقى قصيدتين من ديوانه « شمس الرخام » و ساهم معه فى الارتقاء بالأمسية شاعر العامية

« **ابراهيم البانى** » من بور سعيد « **ومحمد العتر** » من دمياط والشاعر « **على هلال** » **وأحمد عبد الحفيظ شحاته** » والشاعر الشاب طالب الهندسة **عبد الوهاب داود** » :

الأمسية الثانية كانت بمثابة كرنفال اشترك فيه أكبر عدد من شعراء المنوفية حتى لظننت أنه لم يبق أحد فى البلاد لم يتقدم لقول الشعر وكان من الصعب أن أميز فيها صوتا جديدا . مثلما ميزت فى الأمسية السابقة الطالب « **عبد الوهاب داود** » لكنى استطعت أن أمسك بشاعر عامية له شأن اسمه « **أحمد الصعيدى** » وشاعر لا بأس به فى الفصحى اسمه « **صبحى بلال** » وشاعر شاب آخر اسمه « **عبد الحفيظ** » .. بالطبع تكررت اسماء شعراء الأمس ولكن فى قصائد جديدة ، ولم تنجلى بلاغة شعر العمود حين يكون فقير الصور والأخيلة /لكن حضور الشاعر « **حلمى سالم** » وشجاعته أن يقول شعرا وسط هذا الكم من الشعراء ، كان بمثابة الاعتدال للأمسية ، القى « **حلمى** » قصيدة طويلة بعنوان « **صحراء بلا أصابع** » أوجعتنا لأنها ذكرتنا أننا فعلنا الكثير فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ ولكن فزنا بالقليل .

ـ ٣ ـ

لاشك أن المسرحية التى تم تقديمها عن « **زكى مبارك** » كانت من أفضل مظاهر المهرجان . وهى مسرحية بعنوان (**أطياف الخيال**) وهو عنوان أحد دواوين « **زكى مبارك** » . وبالطبع ستعرف أنها تتبع حياته منذ النشأة حتى الوفاة .

لقد صاغ نص المسرحية صياغة شعرية الشاعر « **محمود جمعة** » وأخرجها المخرج « **سمير زاهر** » وساهم فى كتابتها « **عبد الغنى داود** » وقام بالتمثيل فيها عدد من فنانى الثقافة الجماهيرية .

برز من الممثلين « **محمد أحمد** » و « **محمد رزق** » وكان « **صبرى عبد المنعم** » فى أدائه لدور « **زكى مبارك** » متحمسا ، ربما خوفا من مزالق نص فيه مساحات من التسجيل والحقيقة أن « **سمير زاهر** » استطاع أن يقدم لنا نوعا من الفرجة بالمعنى الشعبى ، وأختلق للمسرحية محورا للصراع بين كورس من رجال الجامعة والممثلين الذين يريدون تمثيل حياة « **زكى مبارك** » ، وبدت المسرحية فى البداية كما لو كانت لوناً من فنون السامر المصرى ، ثم استعان المخرج بالغناء والموسيقى وحيل تمثيلية أخرى فلم يبق للمسرحية إلا طابع واحد عام هو محاولة الهروب من نص تسجيلى كتب مفتقدا عناصر الدراما . ياإلهى . أنه لأمر شاق حقا أن يبذل المخرج كل هذا الجهد وأيضا الممثلون . والتحية بحق جديرة بالتوجيه للمثل « محمد أحمد »ولو على اللحظات القصيرة التى مثل فيها دور « **طه حسين** » لقد رأيت طه حسين فى التليفزيون يقدمة (**أحمد زكى**) ، وكان فيه طيبة ووداعة وحزن ، ورأيته على المسرح القومى يمثله « **مفيد عاشور** » وكان فيه وقار وعزم ، ورأيت « **طه حسين** » هذه المرة فيه اعتداد بالنفس وفخامة كلاسيكية فى الأداء . العجيب أننى أحببت « **طه حسين** » فى الأعمال الثلاثة . ربما مرد ذلك إلى « **طه حسين** » نفسه .

ـ ٤ ـ

يبدو لى من كل ما قرأت أو شاهدت عن « **زكى مبارك** »

بحق محل ظلم كبير ، ليس لأنه ظلم حين فصل من الجامعة ، ومن العمل بوزارة المعارف ، ومن كل عمل تقدم إليه ، ولكن لأن جيل ثورة ١٩١٩ بكل أفراده ، كان موضوع معارك زكى مبارك الذى كان واحدا من هذا الجيل ، الذى لم يفطن للتراجيديا فى مصير الرجل ، فلم يرحمه ولم يحاول رفع أى ظلم عنه . ورحمهم الله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يسرى حسان

معرض القاهرة الدولى الثامن لكتب الأطفال

٢٤ / ١١ - ٨ / ١٢ / ١٩٩١

أربعة عشر يوما تحولت فيها أرض المعارض بمدينة نصر إلى جنة من الألوان الزاهية والبراءة الجميلة، وانطلقت عصافير مصر الرقيقة، لمشاهدة ما يحدث هناك من أنشطة ثقافية، سينمائية وموسيقية ومسرحية وتشكيلية، ومتابعة أكثر من ٣٫٥ مليون كتاب من أحدث ما أصدرت المطابع للطفل.

المناسبة كانت انعقاد معرض القاهرة الدولى الثامن لكتب الأطفال من الفترة من ٢٤ نوفمبر إلى ٨ ديسمبر ١٩٩١.

المعرض افتتحته السيدة سوزان مبارك حرم رئيس الجمهورية، والدكتور عاطف صدقى رئيس مجلس الوزراء والسيد فاروق حسنى وزير الثقافة والدكتور سمير سرحان رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب، والعديد من الأدباء والمفكرين المهتمين بثقافة الطفل

قامت حرم الرئيس بتوزيع جوائز مسابقة رسوم كتب الأطفال حيث حصلت الحبيبة حسن محمد ووليد أحمد نايف على المركز الأول وهانى طه عبد الرحمن ونجوى أنور شلبى على المركز الثانى، وحصل على المركز الثالث ماهر الشمسى وسحر رمضان، بينما حصل محمد فايد فريد وسميرة المرصفى ورشاد منير وأحمد وجيه حسين والهام عارف والبير جورجى ونبيل صادق وسوسن سالم وفاطمة فاروق درويش على جوائز تشجيعية.

المعرض كان فرصة طيبة للاطلاع على إبداعات أطفال العالم حول مصر، حيث أقام المركز القومى لثقافة الطفل معرض (**مصر فى عيون أطفال العالم**) ضم لوحات عن مصر رسمها أطفال اليابان والمانيا والنمسا وإنجلترا وأمريكا وإيطاليا والسويد وغيرها.

كما أقام المركز معرضا لرسوم الفنان عادل البطراوى ضم العديد من لوحاته عن الطفولة وقد أقيم المعرض بمناسبة صدور كتاب البطراوى رقم ٥٠٠ للأطفال.

النشاط التشكيلى لم يقتصر فقط على المركز القومى لثقافة الطفل فقد أقام المركز القومى للفنون التشكيلية معرضا لرسوم الأطفال أشرف عليه عزت الأنصارى، ومنى البيلى.

العروض السينمائية والمسرحية للطفل كان لها نصيب وافر فى المعرض، قاعة السينما امتلأت دائما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالأطفال لمشاهدة عروض المنوعات والصور المتحركة ، ومثلها كانت قاعة المسرح .

وإذا كان النشاط الترفيهي بالمعرض قد حظى بإقبال كبيرمن قبل الأطفال فإن النشاط الثقافى عامة لم يعدم جمهوره ومحبيه ، حيث التقى الأطفال ببعض المهتمين بثقافتهم فى الحلقة الدراسية التى عقدت لتقييم مهرجان القراءة للجميع وألقيت فيها بعض الأبحاث الهامة ، أكدت على أهمية القراءة بالنسبة للطفل وأنها تفتح أمام الأطفال أبواب الثقافة العامة ، وتسمو بخبراتهم وتنشط أفكارهم وتنمى مداركهم وتهذب أذواقهم وتشجع فيهم حب الاستطلاع النافع لمعرفة أنفسهم ، وأكدت على دور الأسرة فى تنمية عادة القراءة لدى الطفل وطالبت بعدم إرغام الأطفال على القراءة ، وتوفير الحوافز لهم ليقرءوا ما يفضلون وتعويدهم على تحمل المسئولية فى اختيار الكتب ، واستفادتهم من الإذاعة والتليفزيون ، واستعمال الأدوات البصرية والسمعية ، وإثارتهم فى ميدان اكتشاف اللغة عملياً .

وإذا كانت العروض الفنية والندوات الفكرية قد حظيت بالاهتمام من قبل رواد المعرض فإن النشاط الرئيسى للمعرض وهو الكتاب ، لم يكن الإقبال عليه مناسباً مقارنة بالإقبال على شراء اللعب والبالونات الملونة .

ارتفاع أسعار الكتب لم يكن السبب فى قلة الإقبال على شرائها بدليل الإقبال على شراء اللعب التى يساوى ثمن الواحدة منها فقط ثمن عشرة كتب ، لكنها عادة بدأت تنتشر وينظر أصحابها إلى الكتاب على أساس أنه ديكور يوضع فى المنزل للزينة فقط .

الألعاب المسلية تشكل ولا شك جزءاً من ثقافة الطفل ، وتعمل على توسيع مداركه ، لكنها لا يمكن أن تغنيه عن القراءة التى لها سحرها وجمالها الخاص وصحبتها الحميمة فهل يعلمون ؟!

بعض دور النشر المشاركة فى المعرض يبدو أنها لم تعرف طبيعة المناسبة فقامت بعرض كتب السحر والأبراج والتداوى بالأعشاب ، بالإضافة إلى موسوعة فتحى خليل فى أصول الحياكة والتفصيل !! أقول **يبدو انها لم تعرف** ، أم أنها تعرف وتريد أن تشارك بشكل جديد فى إثراء ثقافة الطفل بكتب الصباحى وفتحى خليل ؟!

أيضا عرضت بعض الشركات الأدوات المنزلية من خزف وصينى وأجهزة كهربائية ، ولا أدرى ما علاقة السخانات وأجهزة التكييف والملابس الداخلية بمعرض لكتب الأطفال ، أعرف أن هيئة الكتاب غير مسئولية عن ذلك ، وأن المسئولية تقع على هيئة المعارض التى ارادت أن تستغل كل شىء .

كانت شرائط كاسيت « **مارادونا العجيب** » و « **تعبت قلبى معاك ياغزال** » **وقولى لأبوك أنا عندى شقة** ، قد اقتحمت علينا كل الأماكن التى نرتادها فقد أبت أن تترك الفرصة ، وانتشرت فى الأكشاك المتناثرة فى المعرض ... رأيت للأسف ـ بعض الأطفال يقبلون على شرائها !

« **اوراق صغيرة** » مجلة المعرض اليومية ، قام محرروها بجهد وافر لتغطية وقائع المعرض ، ويبدو أن المجهود الزائد الذى بذلوه قد أثر على ذاكرتهم اللغوية ، فجاءت هذه الجمل فى المجلة التى رأس تحريرها الشاعر **احمد الحوتى** : ومن الظواهر الغير صحية » العام القادم سيشهد افتتاح **خمسة مكتبات فى خمسة قرى** » !!

« **نحن واطفالنا احفاداً** لهؤلاء الفنانين ... اكتفى بهذا القدر وكل عام وأطفالنا ، وأطفال الدنيا بخير وسلام !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جـابر عصفـور

تأكيدا لقيم نسعى إليها

عندما كتبت تعقيبا بعنوان « من سمير سرحان إلى يوسف إدريس » نشرته هذه المجلة (عدد أكتوبر ١٩٩١) لم أتصور أن هذا التعقيب سيترك الأصداء التى تركها ، فكل ما حدث هو أنى رأيت عملا لا يرقى إلى مستوى التكريم اللائق بيوسف إدريس ، ويفتقر إلى الأمانة فى بعض جوانبه ، فكتبت تعقيبا سريعا عنه ، منوها بالنوايا الطيبة للمشرف عليه (سمير سرحان) وممتدحا الجهد الذى بذله الفريق الذى عمل تحت إشرافه . ولم أهدف فى هذا التعقيب إلى تجريح أحد بقدر ما حاولت وضع الأمور فى نصابها . ولم تصل بى حدة السخرية إلى الدرجة التى وصل إليها مقال صلاح عيسى - مثلا - عن العمل نفسه ، فى جريدة « الوفد » ، حين وصف هذا العمل بأنه « زنبيل » ... الخ ، ولكن كان لابد من أن أشير إشارات سريعة إلى بعض (وليس كل) الجوانب التى حرمت هذا العمل من أن يكون على مستوى نوايا المشرف عليه ، أو توقعات المثقفين منه . والحق أن الأثر الطيب الذى تركه التعقيب فى نفوس الكثيرين قد لفت انتباهى إلى ضرورة المصارحة فى حياتنا الثقافية ، وأهمية التخلى عن المجاملة ، وقد أكدّ الأصدقاء الذين حاورونى بعد قراءة التعقيب هذا المعنى فى نفسى .

وقد تصورت أن الأمر انتهى عند هذا الحد فما لاحظته على كتاب « يوسف إدريس ١٩٢٧ - ١٩٩١ » من مثالب هو بعض ما لاحظه الكثيرون غيرى ، سواء من كتب ونشر منهم وهم الأقلية ، ومن اكتفى بالتعليقات الشفاهية فى المنتديات الأدبية والثقافية وهم الأكثرية . وقد نسيت الأمر كله بعد أن انتهت حماسة التعليقات فى وقتها ، وانشغلنا بما تنطوى عليه الحياة الثقافية والأدبية من أحداث . ولكنى فوجئت فى عدد « إبداع » الماضى (ديسمبر ١٩٩١) بتعقيب من الدكتور حمدى السكوت بعنوان « من حمدى السكوت إلى جابر عصفور » يعود بنا إلى كتاب « يوسف إدريس ١٩٢٧ - ١٩٩١ » مرة

أخرى . والحق أنى سعدت بالتعقيب ، فهو محاولة من الدكتور السكوت للرد على بعض الأسئلة التى طرحتها حول الببليوجرافيا التى أشرف عليها والتى نشرت فى هذا الكتاب ، وابتسمت لنبرة الرقة التى يفيض بها خطاب الدكتور السكوت عن جهد فريق العمل الذى أخرج لنا فى زمن قياسى « هذا السفر القيم » الذى « سيصبح من الآن ودون أدنى شك المرجع الأساسى لأى دراسة جادة لأديبنا الكبير » ، فيما يقول الدكتور حمدى السكوت بنص كلامه (والعهدة عليه فيما قال) .

وابتداء ، فأنا أقدّر للدكتور السكوت رده على بعض ما طرحته حول الببليوجرافيا التى أشرف عليها فى « هذا السفر القيم » ، وأقدر له محاولته أن يكون أكرم بكثير منى مع بعض أفراد الفريق الذى قام بالإعداد . وثانيا ، فإننى أؤكد أننى لم أكتب فى تعقيبى « ما يوحى » أن فريق حمدى السكوت قد « سطا » على ببليوجرافيا كربر شويك دون أن يشير إليها ، فأنا لا أعرف لغة الإيحاء فى مثل هذه الأمور ، و« السطو » لم يكن مقصدى ، فضلا عن أنه عمل لا تدخل فيه حالة ببليوجرافيا فريق السكوت - جونز فى الجامعة الأمريكية . ولذلك لم أستطرد فى تعقيبى السابق إلى « غمز ولمز » فى هذه الببليوجرافيا ، بل سألت أسئلة محددة ، كنت أطلب لها إجابات محددة . وللأسف ، لم أجد هذه الإجابات فى تعقيب الدكتور حمدى السكوت .

والواقع أن التعقيب نفسه يثير قضيتين محددتين ، لابد من مناقشتهما مناقشة جادة ، محايدة ، بعيدا عن عبارات المجاملة أو الهوى الذاتى . أما القضية الأولى فهى كيف يمكن أن نخرج « فى زمن قياسى » ما يوصف بأنه « سفر قيّم » يصبح ، ودون أدنى شك ، « المرجع الأساسى لأى دراسة جادة » ؟ . وتتصل القضية الثانية بحدود العلمية ، لا من منظور الغمز واللمز ، أو من منظور الكرم أو البخل فى الثناء ، ولكن من المنظور الذى يجعل من الدقة العلمية مرادفة للأمانة بوصفهما صفتين راسختين فى أنفسنا وأنفس القراء الذين نتوجه إليهم بكلامنا . والقضية الثانية لا تنفصل عن القضية الأولى ، ولكن تأكيدها مع قرينتها يضمن البعد عن الأهواء الذاتية من ناحية ، ويؤكد احترامنا لعقول قراء هذه المجلة من ناحية ثانية ، ويجعل من هؤلاء القراء طرفا فاعلا فى تأكيد قيم نسعى إليها من ناحية أخيرة .

وإذا عدنا إلى القضية الأولى الخاصة بكيفية إخراج ما يوصف بأنه « سفر قيم » وجدنا الوضع التالى ، وهو مثال فاقع على ما ينبغى أن نناقشه : فى حوالى أربعين يوما تم اعداد وإخراج « سفر » ضخم فى ألف وست وخمسين صفحة من القطع الكبير المتميز (٣٠ × ٢٠ سم) . هذا السفر يضم — أولا — دراسات عامة حول يوسف إدريس ثم دراسات خاصة عن أعماله الإبداعية ، وذلك فى حوالى سبعمائة صفحة . ويضم — ثانيا — شهادات لكتاب وكاتبات فى حوالى مائة وثلاث وعشرين صفحة . ويضم — ثالثا — الوثائق والصور الخاصة بيوسف إدريس فى حوالى خمس وثلاثين صفحة . ويضم — رابعا — ببليوجرافيا عن يوسف إدريس فى حوالى سبع وستين صفحة . هذا « السفر » انجز « فى زمن قياسى » بالتأكيد . ولكن أن نصفه بما وصفه به الدكتور السكوت من أنه : سفر قيم ، سوف يكون ، ودون شك ، « المرجع الأساسى لأى دراسة جادة » عن أديبنا الكبير يوسف إدريس فإن الأمر يدخل فى باب المجاملة ، ويجاوز الحقيقة لعدة أسباب : أولها وأبسطها أنه يستحيل على أى فريق فى العالم (المتحضر الذى يعرف معنى العلم) أن يخرج سفرا ضخما بهذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحجم ، ويجرؤ على أن يصفه بأنه « سفر قيم » في أقل من أربعين يوما ، فإخراج « سفر قيم » في هذا الحجم يحتاج إلى جهد فريق من الدارسين لأشهر كثيرة على الأقل وليس لأيام معدودة في النهاية . ولكن لأن بعضنا يؤمن باحتفالية المناسبة التي سرعان ما ينتهي أثرها لا التكريم الذي يبقى إنجازه فإنه يتخيل إمكان إخراج « سفر قيم » في أكثر من ألف صفحة ، وفي حوالي أربعين يوما . ولا أظن أحدا يختلف معي في أن أي دار نشر لها سمعتها في العالم الذي نعيش فيه ، أو الذي نسعى إلى اللحاق به ، يمكن أن تقبل مثل « هذا السفر » الذي أنجز في مثل هذا الوقت ، ويمثل هذه الطريقة التي تجمع كل شيء على سبيل التخييل لا التحقيق .

أما السبب الثاني الذي يحرم « هذا السفر » القيمة فهو أن فريق العمل الذي قام به (وكلنا تقدير لهم ، لكن احترام العلم شيء وعواطف الصداقة شيء آخر) خلط خلطا مؤسفا بين معنى التكريم العلمي ومعناه في التقاليد الشعبية . إن « ذكرى الأربعين » التي نحتفي فيها بكل عزيز نفقده لا ينبغي أن تسقط نفسها على التكريم العلمي ، فتكريم العلم ليس حفلا ننصبه في الأربعين ، وليس سباقا نلهث فيه حتى نسبق غيرنا بإصدار كتاب ، ففي ذلك الخلط ما يؤدي إلى العجلة والتسرع والجمع العشوائي ، ومراعاة المجاملة التي سرعان ما ينتهي معناها . ولن يخرج ذلك كتابا يحمل معنى التكريم لمن كان يتحدث عن « فقر الفكر وفكر الفقر » بل يخرج كتابا من كتب المناسبات التي تنتهي قيمتها بانتهاء الظرف الذي أوجدها . وهذا للأسف ما سوف ينتهي إليه « هذا السفر القيم » الذي أخرج في زمن قياسي .

سبب ثالث حجب صفة القيمة عن « هذا السفر » وهو أن تخطيطه المتعجل (المدرسي) يرمي إلى الجمع بين كل شيء ، فينتهي إلى عدم التدقيق في أي شيء ، وآية ذلك أن هذا السفر يجمع حوالي سبعة وثلاثين مقالا ودراسة تقريبا عن أعمال يوسف إدريس الإبداعية بمختلف أنواعها الأدبية ، وشهادات ودراسة ليوسف إدريس نفسه ، وحوالي أربعين شهادة عنه ، ووثائق وصور ، وببليوجرافيا ، وذلك كله تم إعداده في أقل من أربعين يوما . والنتيجة هي الخلل الذي تلحظه العين في كل قسم من أقسام السفر .

أما السبب الرابع والأخير الذي حرم « هذا السفر » من القيمة فيرجع إلى إننا — للأسف — نقبل تقديم المفضول مع وجود الفاضل في حياتنا الثقافية . وأحسب أن سمير سرحان لو كان قد أوكل أمر تحرير هذا الكتاب الذي أشرف عليه إلى المختصين من أهل الخبرة من أمثال صبري حافظ أو سيد النساج أو حمدي السكوت أو غالي شكري أو غيرهم من أهل الدراية بمثل هذه الأعمال لكانوا قد تريثوا في إصدار « هذا السفر » من ناحية ، وأقاموا تخطيطهم له على أسس أكثر دقة من ناحية ثانية ، وكانت الهيئة المصرية العامة للكتاب قد تجنبت الأوصاف الساخرة التي تبادل المثقفون إطلاقها على « هذا السفر » من ناحية ثالثة .

إن العجلة التي كانت وراء إصدار هذا الكتاب ، والخلط بين « لهفة » اللحاق بذكرى الأربعين ورصانة التكريم ، وعدم الخبرة التي انطوى عليها تخطيط هذا الكتاب أو تحريره ، لا تجعل منه « سفرا قيما » أو « المرجع الأساسي » لأي دراسة عن يوسف إدريس ، بعيدا عن عبارات المجاملة أو التشجيع أو الحنو،فالأمر أكثر جدا من أن ندخل فيه ما ليس منه . والحق أن بعض

ما ينطبق على الكتاب فى مجمله ينطبق على الببليوجرافيا التى اختتم بها ، فمثالب العجلة تنسرب من الكتاب كله إلى الببليوجرافيا ، وتعكّر قيمة الجهد الذى بذل فيها ، على نحو شعر معه الدكتور حمدى السكوت نفسه بضرورة الاعتذار ، لثانى مرة ، عن نقص هذه الببليوجرافيا (وكان الاعتذار الأول حين صدرت الصورة الأولى - الأقل اكتمالا — من هذه الببليوجرافيا عام ١٩٨٧ فى العدد الخاص الذى أصدرته مجلة « أدب ونقد » بمناسبة بلوغ يوسف إدريس عامه الستين) . وفى تكرار الاعتذار ما يدفع على السؤال الذى لا مفر منه ؛ ولماذا الاعتذار أصلا ؟ ألم يكن الأفضل أن ننتظر إلى أن تكتمل الببليوجرافيا ، وندقق فى مراجعتها ، ثم نصدرها للناس فى صورة تكون معها ، ودون شك ، المرجع الأساسى لأى باحث فى يوسف إدريس ؟ أليس ذلك هو الأبقى فى تكريم يوسف إدريس ؟ ما الذى يبرر علميا - حقا - إصدار ببليوجرافيا ينقصها الكثير الذى نعد باستكماله فى المستقبل ونعتذر عنه فى الحاضر ؟ وهل يحدث ذلك إلا فى بلادنا التى تعانى وطأة « فقر الفكر وفكر الفقر » ؟ إن الأمر ، هنا ، لا ينسرب من الكتاب (السفر) إلى الببليوجرافيا التى ينطوى عليها فحسب بل ينسرب فى حياتنا الثقافية كلها للأسف . وأظن أنه قد آن الأوان لمواجهة هذه الآفة العامة .

إن هذه الآفة هى التى دفعتنى إلى طرح الأسئلة التى طرحتها (والتى ظلت بلا إجابة) على ببليوجرافيا فريق السكوت — جونز فى الجامعة الأمريكية ، فما كنت أظن أن عدوى العجلة قد أصابت بداثها هذا الفريق المتميز . وأول سؤال عن علاقة الببليوجرافيا التى أعدها فريق السكوت - جونز فى الجامعة الأمريكية (ونشر فى « هذا السفر القيم ») ببليوجرافيا كوبر شويك ، وعدم الإشارة ، لثانى مرة ، إلى جهد هذا المستشرق الهولندى .

وقد نبهنى الدكتور السكوت — مشكورا - إلى أن كوبر شويك قد أفاد من المواد المتعلقة بيوسف إدريس فى المشروع الببليوجرافى الذى تقوم به الجامعة الأمريكية بإشراف حمدى السكوت ، وم . جونز . وهذا كله صحيح ، ولا يجهله القارىء للصفحة الأولى من كتاب كربر شويك الذى صدر عام ١٩٨١ ، ففى هذه الصفحة تنويه بما أفاده كربر شويك من فريق السكوت — جونز ، وشكر للباحثة نبيلة الأسيوطى من هذا الفريق . ولكن ليس عن هذا نسأل . إن كربر شويك يمضى بعد هذا الشكر قائلا فى الصفحة نفسها ما نصه :

« وقد اتجهت — بعد أن تسلحت بهذه المواد — لاختيار موضوعات الدراسة فى دار الكتب ، ومكتبة الجامعة الأمريكية ، وأقسام الأرشيف فى صحف الأهرام والجمهورية والأخبار ومجلات روزاليوسف وصباح الخير والمجلات الأخرى . وقد أضفت هذه المواد إلى المعلومات التى استقيتها من مصادر أخرى — ملف يوسف إدريس فى جريدة الأهرام — ونتائج البحث المستقل ، وتم دمجها فى الجزء الببليوجرافى من هذا الكتاب » (ترجمة رفعت سلام التى اعتمدها الدكتور السكوت فى تعقيبه — نفس الصفحة) .

وتلك عبارات تحسب لكربر شويك وتؤكد انتماءه لتقاليد البحث العلمى وقيمه التى نسعى إلى تأكيدها فى النفوس ، والتى لابد معها من ذكر كل من أفدنا منهم وكل من سبقنا فى العمل . ولم ينس كربر شويك من ساعده من

عاملين فى فريق السكوت ـ جونز. وهذا موقف يدفع إلى تكرار السؤال: إذا كان كربر شويك قد نصّ على أنها أفاده من جهد فريق السكوت ـ جونز، وأكمل هذا الجهد بما كان من نتيجته الببليوجرافيا القيمة التى نشرها عام ١٩٨١، فلماذا لم ينوه الدكتور السكوت بالجهد الخاص الذى انطوت عليه ببليوجرافيا كربر شويك التى صدرت قبل الصورة الأولى (الأقل اكتمالا) المنشورة فى أدب ونقد، بست سنوات وقبل الصورة الثانية (الأقل نقصانا) المنشورة فى «السفر القيّم» بعشر سنوات؟ إن تنويه كربر شويك بما أفاده، وذكره اسم أكثر المعاونين عونا له فى فريق السكوت ـ جونز، أمر عادى فى تقاليد البحث العلمى، ولكن عدم التنويه ببليوجرافيا كربر شويك، وعدم ذكر أسماء المعاونين فى فريق السكوت ـ جونز، يدخل فيما يبعث على السؤال الذى لا إجابة عنه، سواء فى مقدمة الببليوجرافيا المنشورة فى «السفر القيم»، أو التعقيب الذى نشره الدكتور السكوت فى العدد الماضى من «إبداع». هذا السؤال نفسه يبعث على سؤال آخر يرتبط بالتدقيق فى المعلومات المصاحبة لمواد الببليوجرافيا.

ومن الحق أن نقول إن ببليوجرافيا فريق السكوت ـ جونز تزيد على ببليوجرافيا كربر شويك بالكثير اللافت من المواد، ولكن من الحق ـ أيضا ـ أن نقول إن ببليوجرافيا هذا الفريق تنقص فى بعض حقول المواد من ناحية، وبعض الطرائق الإجرائية الخاصة بتقديم المواد من ناحية ثانية، وفى هذا المجال، فإننا نلاحظ قصور الجانب الخاص بمقالات يوسف إدريس فى ببليوجرافيا فريق السكوت ـ جونز. ومن ناحية أخرى، فإننا نلاحظ أن ببليوجرافيا كربر شويك تنص، فى حالة القصص المنشورة فى الجرائد والمجلات، على اسم القصة واسم المجلة أو الجريدة، وتاريخ النشر، والصفحات المطبوعة فيها، والمغايرة بين عنوان القصة فى الدورية والمجموعة، وغير ذلك من معلومات. ولكن ببليوجرافيا فريق السكوت ـ جونز استبعدت أرقام الصفحات المطبوعة فيها القصة وأغفلت بعض التوضيحات المهمة المصاحبة للعنوان من مثل التغير فى عنوان القصة أو إعادة نشرها تحت عنوان آخر أو فى مجموعة مغايرة، والمبرر فى ذلك كما ينص هامش الصفحة الأولى من الببليوجرافيا: «قصر الوقت المخصص للطبع». وهذا مبرر يدفعنا إلى تكرار السؤال؛ ولم العجلة أصلا؟ ألم يكن الأجدى الصبر إلى أن تكتمل دقة العمل الببليوجرافى؟

إن العجلة لم تؤد إلى غياب بعض التوضيحات المهمة، وألوان من الخطأ والسهو يمكن استقصاؤها مستقبلا، فى ببليوجرافيا فريق السكوت ـ جونز فحسب، بل أدت إلى وجود نقص جوهرى لا يمكن التقليل من خطره. فالببليوجرافيا بوضعها الحالى ناقصة فى مواضع، وتنطوى على أخطاء فى أخرى، وأشكال من السهو فى ثالثة، وتلك صفات لا تجعل منها مرجعا يوثق به كل الثقة عند من يريد دراسة يوسف إدريس دراسة جادة فى المستقبل. ونحن نشكر للدكتور السكوت تنبيهه على بعض ذلك حين قال: «وللمرة الثانية لم نتمكن من مراجعة واستكمال المادة التى تجمعت لدينا على الوجه الذى نرجو»، وحين أكد «أن الببليوجرافيا لا تضم من مقالات يوسف إدريس سوى ما نشر بعد ديسمبر سنة ١٩٨٧» وحين أرجع ذلك إلى «قصر المدة المتاحة، ولظروف شهر أغسطس». ولكن تبقى الحقيقة التى لا يخفف من وقعها الاعتذار، وهى أن نقصان الببليوجرافيا لا يجعل من وجودها مبررا لأن يتصف

الكتاب الذى يضمها بأنه « سيصبح من الآن ، ودون أدنى شك ، المرجع الأساسى لأى دراسة جادة لأديبنا الكبير » يوسف إدريس فالشك متسرب فى نسغ الاعتذار نفسه .

ولا اريد أن أستقصى مظاهر النقصان فى هذه الببليوجرافيا،فكلى ثقة فى أن الدكتور السكوت سيعالج هذه المظاهر على خير وجه . ولكن لابد من القول إن الإشارة إلى ترجمة التحليل المضمونى فى كتاب كربر شويك فى عدد القصة الذى أصدرته « فصول » عام ١٩٨٢ (وليس ١٩٨٧ كما تنص الببليوجرافيا) هو النتيجة الحتمية للعجلة والتسرع فى الإعداد . ولا سبيل إلى الدفاع عن هذه النتيجة سوى أن نعى أن العجلة - فى العلم - من الشيطان ، سواء كنا فى شهر اغسطس أو شهر يناير . والطريف حقا أن الدكتور السكوت يبرر الخطأ الذى وقع (عندما وصفت الببليوجرافيا التى أشرف عليها التحليل المضمونى من كتاب كربر شويك بأنها « تلخيص مضمون كتاب كربر شويك عن إدريس») تبريرا مؤداه أن من يقوم بعمل ببليوجرافيا ليس مطالبا بقراءة كل ما يجمع ، وأن « المتصفح فى سرعة » خلط بين الترجمة والتلخيص لأن الترجمة اقتصرت على جوانب التحليل المضمونى وقامت بما يشبه « المونتاج » لكتاب كربر شويك . ولكن الدكتور السكوت ينسى أن الببلوجرافيا أخطأت - أولا - فى التاريخ للترجمة ، وأن الترجمة - ثانيا - تظل ترجمة بغض النظر عن الأقسام التى تترجمها من الكتاب . يضاف إلى ذلك أن « المتصفح فى سرعة » لا يمكن أن ينتج ببليوجرافيا دقيقة يمكن الثقة بها . صحيح أننا لا نطالب هذا « المتصفح » بقراءة كل ما يجمع عناوينه من أعمال . ولكن الأمانة العلمية تفرض عليه أن يعمل بما يستحق معه صفة « المتصفح فى بطء » وليس « المتصفح فى سرعة » . ولو فعل ذلك لتم تصويب التاريخ الخاطىء للترجمة أولا ، واكتشف - ثانيا - من تقديم المترجم للترجمة (مجرد التقديم) ما يؤكد له أنه إزاء ترجمة .

ولا اريد أن أتصيد سقطات هذا « المتصفح فى سرعة » الذى اعتمدت عليه ببليوجرافيا فريق السكوت - جونز ، ولكن يكفى أن أتوقف - للتدليل على خطل هذا النوع من التصفح وعدم أمانة نتائجه - عند عدد فصول نفسه عن « القصة القصيرة » الذى نشرت فيه ترجمة كربر شويك ، وهو العدد الذى نظر فيه « المتصفح فى سرعة » سامحه الله . إن هذا المتصفح المتعجل يشير إلى هذا العدد ، فى المادة التالية من الببليوجرافيا (ص ١٠٣٨) على النحو التالى :

كاترين كوبهام وفاتن إسماعيل مرسى (ترجمة) - عرض الدوريات الإنجليزية : المجتمع والجنس فى قاع المدينة - (ترجمة) لمقالة كاترين كوبهام والتى نشرت فى مجلة الأدب العربى عن رواية إدريس قاع المدينة فصول ٧ - ٩ / ١٩٨٢ .

ما الذى نفهمه من هذه المادة؟ نفهم إننا إزاء ترجمة (والكلمة تكررت مرتين وبين قوسين للتنبيه) لبحث كاترين كوبهام عن « الجنس والمجتمع فى رواية يوسف إدريس : « قاع المدينة » (هكذا فى أصل العنوان الإنجليزى للمقال) . ولكن واقع الأمر ، للأسف ، أننا لسنا إزاء ترجمة بل إزاء تلخيص لمقال كاترين كوبهام ، وهذا التلخيص يحتل عمودا واحدا فحسب فى عرض يتضمن ملخصات لخمس مقالات ، أعدته فاتن إسماعيل

مرسى فى القسم الخاص بعرض الدوريات الإنجليزية من العدد نفسه الذى نشرت فيه ترجمة كربر شويك . هل يرجع الخطأ هذه المرة إلى المترجم الذى أربك « المتصفح فى سرعة » أم إلى « لهوجة » المتصفح « فى سرعة » ؟ لقد أصبحت الترجمة تلخيصا فى حالة كربر شويك ، وأصبح التلخيص ترجمة فى حالة كاترين كوبهام ، وذلك فى مادتين متعاقبتين من مواد الببليوجرافيا . فماذا عن الدقة ؟ وماذا عن بقية المواد ؟ إنها العجلة التى يمكن أن تنتهى إلى تضليل القارىء الذى يسعى إلى الإفادة من هذه الببليوجرافيا التى لن يكون لها قيمة الا بتخليصها من مثالب العجلة التى لا يمكن الدفاع عنها إلا بتصويب أخطائها وليس تبريرها ، مهما كانت طرافة التبرير ، فالعلم لا يعرف « المتصفح فى سرعة » بل الذى يصبر صبرا جميلا ليحقق الدقة .

إن افتقار هذه الدقة ، فى حالات لافتة من الببليوجرافيا ، يقدم فى ذاته دليلا على اننا ينبغى أن نتخلى عن التعجل فى حياتنا الثقافية وأنشطتنا العلمية بوجه عام ، وضرورة تنقية هذه الببليوجرافيا من ثمار « التسرع » الخطرة ، وأهمية أن نقاوم الدوافع الانفعالية - مهما كان نبلها - التى تدفعنا إلى المبادرة بإصدار أعمال نعتذر عنها ، فالنتيجة يمكن أن تكون تضليل الباحثين وليس إفادتهم . وأضرب لذلك مثلا واحدا فحسب ، فهو يغنى عن غيره . هب أن باحثا فى المستقبل أراد أن يتتبع أصداء مسرحية « البهلوان » ليوسف إدريس . سيتوقف عند الإشارة إلى مقال ناقد واعد هو حازم شحاته فى هذه الببليوجرافيا على النحو التالى :

حازم شحاتة : علامة القناع ومستويات الدلالة - الإذاعة والتليفزيون - ٦ / ٨ / ١٩٨٨ .

ويبحث عنه فى مجلة الإذاعة والتليفزيون . ولكنه لن يجده فيها . ولن يجده فى هذا التاريخ فى أى مصدر آخر ، فالمقال منشور فى عدد واحد مزدوج من مجلة المسرح ، صدر بمناسبة مهرجان القاهرة الدولى الأول للمسرح التجريبى ، وهو العدد السابع والثامن معا ، أى عددى يوليو - ديسمبر ١٩٨٨ وليس السادس من أغسطس . ماذا يمكن أن يقول هذا الباحث عن هذه الببليوجرافيا سوى : تعست العجلة !

ولأنى أرجو لهذه الببليوجرافيا أن تكتمل فائدتها وتصبح مرجعا يوثق به ، ونرجو المشرفين عليها أن لا يستجيبوا إلى أى دوافع انفعالية أو تكريم انفعالى ، يدفع فريقها إلى التعجل أو « التصفح السريع » ، فإنى أطرح مجموعة من الملاحظات الإضافية قد تفيد فى إكمال هذه الببليوجرافيا . وأولى هذه الملاحظات ترتبط بالتنوية بالجهود السابقة . وإذا كنت قد ركزت على كربر شويك فإنى أضيف إلى منطقة التنويه بالذكر - على الأقل - سيد النساج . والحق أن الببليوجرافيا قد ذكرت كتابين لسيد النساج عن « اتجاهات القصة القصيرة » و« بانوراما الرواية العربية الحديثة » . لكن الدقة تكتمل بعدم السهو عن كتابه « دليل القصة القصيرة المصرية - صحف ومجموعات ١٩١٠ ــ ١٩٦١) وهو اول عمل ببليوجرافى عن القصة القصيرة المصرية (هل أقول العربية ؟) صدر عام ١٩٧٢ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وقد بذل فيه صاحبه جهدا يستحق التنويه بالذكر على الأقل ، خصوصا عندما نصدر أول ببليوجرافيا عن كاتب يرتبط إبداعه بالقصة القصيرة .

وتتصل ثانية هذه الملاحظات بأن كل المقالات الموضوعة تحت عنوان « شهادات » (ص ١٠٤٢) ليست من باب الشهادات وإنما هى مجموعة من المقالات والدراسات عن كتابات يوسف إدريس .

وترتبط ثالثة هذه الملاحظات بمقالات يوسف إدريس ، وقد اقتصرت الببليوجرافيا على مقالات « الأهرام » فى الفترة من ١٢ / ١ / ١٩٨٧ فحسب . وفى هذا المجال لا يكفى استكمال المقالات بما نشر قبل ذلك منذ ١٩٥٤ (على ما أذكر) إلى أواخر ١٩٨٦ فى الجرائد والمجلات المصرية مثل المصرى والجمهورية والشعب والأهرام وروزاليوسف وصباح الخير والكاتب والكواكب والإذاعة وآخر ساعة وحواء وغيرها ، فلابد من الاهتمام بالجرائد والمجلات العربية (مثل الآداب وغيرها) بعامة ، والنفطية بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ بخاصة ، فقد اضطر يوسف إدريس إلى الكتابة فى صحف الكويت وغيرها من الأقطار التى كان ينتقل بين جرائدها ومجلاتها نتيجة تقلبات الوضع السياسى . ويكفى التذكير بمقالاته عن حرب أكتوبر التى جرَّت عليه غير قليل من المشكلات .

وإذ يقود استيعاب دلالة الملاحظة السابقة إلى المزيد من التدقيق فى طبعات أعمال يوسف إدريس ، وأماكن طبعها ودور نشرها ، فإنه يقود إلى ضرورة الاهتمام بالمجموعات القصصية التى ضمت قصصا له ، من مثل كتاب « ألوان من القصة القصيرة » الذى قدم له طه حسين واختتمه محمود أمين العالم بدراسة للقصص ، وكتاب « قصص واقعية من العالم العربى » وقد قدّم له محمود أمين العالم وغائب طعمة فرمان ، وقد صدر الكتابان عام ١٩٥٦ عن دار النديم ، وكلاهما مجرد مثل يغنى عن غيره . يضاف إلى ذلك ، على سبيل المجاورة فحسب ، الأعمال المترجمة ليوسف إدريس والمجموعات التى تضمنت أعمالا من إبداعه .

وترتبط الملاحظة الأخيرة بما ينبغى استكماله واستدراكه من الكتب التى تتعرض ليوسف إدريس ، والتى لم تشر إليها الببليوجرافيا ، ولشير - بدورى - إلى بعضها على سبيل التمثيل الذى يحتمله حجم التعقيب لا الحصر :

— الفريد فرج ، دليل المتفرج الذكى إلى المسرح ، القاهرة فبراير ١٩٦٦ (مقالة عن الفرافير بين المصرية والإنسانية) .
— خالدة سعيد ، حركية الإبداع ؛ دراسة فى الأدب العربى الحديث ، بيروت ١٩٧٩ (قسم عن لغة الآى آى) .
— على الراعى ، الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى ، القاهرة نوفمبر ١٩٦٨ (والكتاب استجابة إلى ما أثارته دعوة يوسف إدريس بعنوان « نحو مسرح مصرى » من أصداء) .
المسرح فى الوطن العربى ، الكويت ١٩٨٠ (وقفة عند ما أثارته الفرافير وتحليل لها) .
— عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى ، الدار البيضاء ١٩٨٥ (يتضمن استجابة مغايرة إلى دعوة يوسف إدريس) .
— السعيد الورقى ، تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر ، الأسكندرية ١٩٩٠ (أقسام عن « ملك القطن » و« الدعوة إلى مسرح الاحتفال والمشاركة » و« المهزلة الأرضية ») .

ولا أريد أن أستطرد فى مزيد من الاستدراكات ، فحسب القارىء تلك الأمثلة التى تؤكد ماأردت

قوله منذ البداية عن مزالق العجلة ومخاطر عدم المراجعة ، بحجة اللحاق بذكرى الاربعين ، بدل التأنى والاستقصاء والصبر على التدقيق والمراجعة ، فنحن إزاء تكريم مبدع ظل يصرخ محذرا من « فقر الفكر وفكر الفقر » وعن « أهمية أن نتثقف يا ناس » لا أن نكرس أخطاء التسرع التى لابد أن تخلف فى القارىء « انطباعات مستفزة » .

ولكن إذا كان من الممكن تدارك نقصان الببليوجرافيا واستكمالها بالمراجعة والتدقيق ، لأن الفريق الذى نهض بها سبق له أن أصدر أعمالا ببليوجرافية لا نملك سوى الإشادة بها ، فإن الحال مع الكتاب الذى يتضمن الببليوجرافيا مختلف ، فمزالقه وثغراته ونواقصه لا سبيل إلى تداركها إلا بإعادة تحرير الكتاب كله من جديد :

إن صفة الأمانة فى « هذا السفر » قد اختلت عندما لم ينتسب المقال الوحيد المترجم إلى من قام بترجمته . وانعدمت هذه الأمانة عندما تم نقل تقديم هذه الترجمة دون الإشارة إلى كاتبه . وكذلك اهتزت هذه الصفة عندما كثر الاختيار لبعض من لابد من استرضائهم . وكذلك عندما استبدلت بالدراسات التأسيسية دراسات هامشية . وأخيرا ، عندما لم يتم نسبة توثيق المقالات المختارة إلى المصدر الذى أعان على توثيقها .

وتغيب صفة الجدة عندما يكون ثلاثة أرباع « السفر القيم » تقريبا نقلا للشائع المتاح عن يوسف إدريس . وتستبدل بهذه الصفة صفة أخرى عندما يتم نقل ثلاثة أرباع كتاب واحد مبذول فى الأسواق ، ونقل فصلين من كتاب متاح بدوره . وتختل صفة القومية عندما ينطوى « هذا السفر » على أكثر من ألف صفحة ليس فيها واحدة لكاتب عربى ، كما لو كنا نقصد قصدا إلى تأكيد إقليمية يوسف إدريس (التى لم توجد قط) وإقليمية الثقافة المصرية (فى أوهام البعض) . هذا فى الوقت الذى ينقض « السفر » بنفسه قاعدته فيأتى . بمستشرق هولندى لأسباب لا علاقة لها بالكتاب نفسه .

وتنتفى عن هذا السفر صفة الدقة حين لا نوثق الوثائق الخطية ، وحين نترك الصور دون تعقيب أو تحديد لتواريخ ، وحين لا نقرن الوثيقة بأخرى غيرها ، لنكشف عن سياق معناها بالمشابهة والمضادة ، وحين لا نراجع الأخطاء فى الأصول أو نشير إليها . وتنتفى هذه الدقة ، بالمثل ، حين نغفل عن وثائق حاسمة ، لا يمكن التوثيق ليوسف إدريس دونها . ومن الضرورى أن نشير إلى أن أى قسم لوثائق يوسف إدريس يفقد قيمته ما لم يتضمن ثمانية أشياء دالة : أولها حوار يوسف إدريس مع أنور السادات المنشور فى جريدة « الأهرام » عام ١٩٥٨ . وثانيها الخلاف بينه وبيوسف السباعى فى جريدة الجمهورية عام ١٩٦٨ بل قبلها . وثالثها رسائل رفاقه إليه ، ومنها رسائل نجيب سرور ، المنشورة وغير المنشورة ، منذ عام ١٩٧٩ . ورابعها المعركة التى دارت بينه وبين وزير الثقافة الأسبق محمد عبد الحميد رضوان ، واشترك فيها المثقفون فى الوطن العربى كله . وخامسها مادار من معركة أخرى حول ما كتبه عن حرب اكتوبر . وسادسها ما كتبه نجيب محفوظ ونشره (أو لم ينشره ؟) . وسابعها خلافاته مع جيل الستينيات من ناحية ، وتيار الحداثة من ناحية ثانية . وآخرها ما أثاره هو بمناسبة حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل وما صرّح به . إن إغفال مثل هذه الأشياء ، وغيرها ، يجعل من أية محاولة لتقديم قسم عن الوثائق فى « هذا السفر » عملا ناقصا إلى أبعد حد .

ولاشك فى أن غياب صفات الأمانة والجدة والقومية والدقة عن « هذا السفر القيم » ـ فضلا عن ما افتتحت به هذا التعقيب الأخير ـ ينفى صفة القيمة نفسها عنه ، ولاشك أيضا ـ أن المثقف العام سينتهى الأمر به إلى عدم الثقة فى « هذا السفر » إذ كيف لهذا المثقف أن يثق فى عمل لا يجد فيه ، حين يطالعه ، ما يمكن أن يتوقعه من درأسات أو مقالات لأقلام مصرية (أو عربية) لكتاب من مثل نعمان عاشور ومحمد عودة ورشدى صالح وفؤاد دواره وألفريد فرج ورمسيس يونان وإبراهيم حمادة وأمين العيوطى ومحمد فتوح أحمد ومحمد عبد الله الشفقى وفاروق عبد الوهاب وأحمد حمروش وأسعد حليم وعلى شلش وأمير اسكندر وصلاح حافظ وصلاح عيسى وعبد الفتاح الديدى ونبيل راغب ويحيى الرخاوى وهدى وصفى وسيزا قاسم وغيرهم ، ولأدباء مثل أحمد عبد المعطى حجازى وجمال الغيطانى ويوسف جوهر وأنيس منصور وفتحى سعيد وإبراهيم الوردانى وعبد الله الطوخى وعلاء الديب وعبد الفتاح رزق وعبد الفتاح الجمل وصالح مرسى وبكر الشرقاوى وأحمد هاشم الشريف وعبده جبير وغيرهم . وماذا يقول هذا المثقف العام فى قيمة (هذا السفر » حين يفتقد هذه الأسماء وغيرها ، ويجد أن الصفحات التى يحتلها النقل عن ناجى نجيب ونادية فراج تزيد على كل المنقول عن ثلاثة عشر ناقدا من أعلام النقد العربى كله ؟! وأين يجد هذا المثقف ما يتناول مقالات يوسف إدريس فى هذا السفر ؟ وماذا يفعل هذا المثقف حين يفتش عن تجاوب وتصارع التيارات النقدية العربية المعاصرة فى تفاعلها مع نصوص يوسف إدريس فلا يجد سوى ترتيب عشوائى للكتابات ؟

وأخيرا ، ماذا يمكن أن يقول الباحث الجاد الذى يسعى إلى تاكيد قيم الأمانة والدقة والتقصى والتحرى والصبر على العمل إلى أن يكتمل فلا يصدر للناس إلا بعد مراجعة وتدقيق ولا يخلط بين التحية العابرة ومعنى التكريم الباقى ، ولا يستبدل الذى هو أدنى من العاجل الزائل بالذى هو خير من الآجل الراسخ ، ماذا يقول هذا الباحث الجاد حين يقرأ فى وصف « هذا السفر » بعد ذلك كله إنه سفر قيم « سيصبح من الآن ودون ادنى شك المرجع الأساسى لأى دراسة جادة لأديبنا الكبير ، يوسف إدريس ؟! أليس من الممكن أن يرد مثل هذا الباحث الجاد فى نفسه ، بعد قراءة هذه العبارات الحاسمة القاطعة الجازمة ، ما قاله المثل العربى القديم : « أَحَشَفاً وسوء كِيلَة » ؟ ! والحشف من التمر ـ فى لسان العرب ـ ما لاطعم له ولا لحاء ولا حلاوة ، وهو اردا التمر .

تعقيبات وردود :

إدوار الخـــراط

عـن اضـطراب الرؤية ومجلة « جاليرى ٦٨ »

تعقيبا على ما جاء فى مقال منشور بعدد ديسمبر ١٩٩١ من « إبداع » للأستاذ فاروق عبد القادر ، الذى كنت أكن لـه احتراماً وصداقة حقيقية ، رأيت ما جاء فى المقال بصدد « جاليرى ٦٨ » نتوءاً غير مبرر - وإن يكن مفهوماً على نحو ما - وأردت أن أضع النقاط التالية لمجرد توضيح الحقائق ، وتصفية الرؤية من التخليط ، وخاصة بالنسبة لجيل لم يعاصر الوقائع .

١ - أن « جاليرى ٦٨ » التزمت فى كل أعدادها بما جاء فى افتتاحية عددها الأول التى وقعها أحمد مرسى باعتباره « رئيس التحرير » وإن كان كل أعضاء هيئة التحرير » بما فيهم كاتب هذه السطور بطبيعة الحال ، قد شاركوا فى كتابة هذه الافتتاحية ، أو كتبوها معاً على الأصح .

وأوفت المجلة فعلاً بالعهد الذى قطعته على نفسها فى افتتاحية العدد الأول ، بأن تضع « لبنة متواضعة فى صرح الوطن الاشتراكى الديمقراطى الحر الجديد » الذى كان - وما زال - مأمولاً ، وما زال كل كتابها - فيما أوقن - يعملون فى سبيله ، ملتزمين بهذا العهد نفسه .

ومع ذلك فإن صاحب المقال قد لفت نظره (يعنى «أنكر» أو « استنكر » ، أن المجلة احتفت « حفاوة خاصة » بأحمد مرسى ، بعد أن احتفى هو نفسه بما نسبه إليه من فضل فى كتابة الافتتاحية - ولاشك أن له فضلاً فى هذا المقام .

وبالمناسبة ، لا أدرى لماذا اختص صاحب المقال صديقنا خليل كلفت باستلفات نظره - أيضاً - لحفاوة المجلة به ، مع أن عدداً من الكتاب المرموقين نشرت لهم المجلة بالضبط مثل ما نشرت لخليل كلفت ، من حيث الكمّ فقط ، ومنهم عبد الوهاب البياتى ، مثلاً ، وإبراهيم أصلان الذى كان للمجلة فخر خاص بأنْ أصدرت عنه عدداً ، أو ملفاً - خاصاً . أما إبراهيم فتحى - الذى يذكره كاتب المقال عرَضا وَعلى سبيل الإنصاف » فقط - فقد نشرت له خمسة موضوعات فى سبعة أعداد ،

اى اكثر من اى كاتب آخر ، من حيث الكمّ فقط ، وكلها إسهامات جادّة وهامة منها ترجمة ريادية للناقد الماركسى الذى أصبح الآن شهيراً عندنا ، تيرى إيجلتون ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى غالب هلسا الذى نشرت له ثلاثة موضوعات ، مثله فى ذلك مثل يحيى الطاهر عبد الله ، وسيد حجاب ، وعزت عامر ، على سبيل المثال . وهذا الإحصاء المأخوذ من سبعة أعداد فقط،لأن العدد قبل الأخير مفقود عندى،إنما أورده فقط لأن « الحفاوة » تبدو كأنها « الكمّ » المنشور عند صاحب المقال

٢ ـ أن المجلة عندما أعلنت أنها لا تصدر عن جماعة مغلقة ولا تشترط وجهة نظر ما ، أو موقفاً بالذات ، أو مدرسة فنية محددة ، فقد كانت تعنى ذلك بالضبط . تعنى أنها لا تشترط وجهة نظر واحدة ولا تقتصر على موقف واحد ، إلى آخره ، تعنى أنها مفتوحة للتعددية والحوار وأنها تنأى بنفسها عن فَرْض الرأى الواحد والنظرة الواحدة ، وتنفى عن نفسها الدوجمائية ، وضيق الأفق ، والتزمت الفكرى والفنى والروحى سواء ـ مادامت تؤمن بأن نبع الإبداع لا يغيض فى وطننا ، وما دامت قد نشرتْ لغالى شكرى مقاله الطليعىّ : رُدّعنا زدانوف إلى غير رجعة » . فلنأمل أن تنقشع عقابيل الزدانوفية المترسّبة فى عقول البعض منّا ، ولتبق مع ذلك للجميع حرية عقائدهم الفنية والفكرية ، شرط ألاّ يتربصوا فى كل شئ أهوالاً وهولات مخفيّة يقيمون لها محاكم تفترس"عقلية"جديدة .

٣ ـ فى « وجهة نظر شخصية جداً » موقعة باسمى الصريح ، بطبيعة الحال،فليس لى اسم « غير صريح »،وصفت ما كان يسمى حنيئذ « بالالتزام » بما عرّفته به : « المتزمت بالعقائد والأيديولوجيات » زمن ثم قصرته قصراً على ذلك النوع ضيق الأفق المحصور على ذاته ، ولن يعرف كيف يقرأ لم أطلقه إطلاقا لذلك تمنيت أن تكون ٦٨ ساحة مفتوحة ومتلاطمة ، اى ساحة للحوار الخلاّق ، والتزمتُ بأخلاقية البحث عن جمال الحقيقة والصدق فى البحث » وما زالت ـ وآمل أن أظل أبداً ـ مؤمناً بهذا الالتزام الذى هو فى جوهره حرية وقانون معاً ، وليس فرضاً ولا قصراً ، وتضييقا .

ومعنى هذا لمن يريد ـ أو يستطيع أن يفهم ، هو : الحوار الحرّ ، وليس القمع الأحادى ، فى ميدان الفنّ والفكر .

٤ ـ لا يمكن أن يكون فى ذلك ما يهدف (خفية ومؤامرةً مثلاً !) إلى احتواء اى شكل من أشكال المعارضة الجذرية او المراجعة الجادة للواقع الذى أفرزته الكارثة . انظر من فضلك افتتاحية العدد الأول مرة أخرى،انظر قائمة كتاب المجلة ، وانظر أولا وأساساً مواد المجلة كلها ، فى أعدادها كلها ، ومواقف كتابها ، نظرياً وحياتياً ، فيما كتبوه للمجلة وما كتبوه ـ وعاشوه فى خارجها ، طول حياتهم ، لنرى إلى اى حدّ شطت هذه المزاعم عن الموضوعية .

٥ ـ اقتضت المجلة من القائمين على تحريرها ـ جميعاً ـ جهداً مضنياً وعملاً جاداً شاقاً ، كانوا ـ جميعاً يسهرون على قراءة وفحص أكوام من المواد تأتيهم لا من مصر فقط بل من البلاد العربية كلها ، ويناقشون كل مادة بتدقيق يبلغ أحياناً حدّ المغالاة ، ويقارنون ويضاهون الآراء والتعليلات والاقتراحات ، لا يصلون إلى قرار بالنشر إلا بعد موافقة إجماعية من المحررين ، أو على الاقل بالأغلبية ـ نعم كانت هناك هذه الديمقراطية ، فمن الظلم ـ والتجنى ـ أن يزعم أحد أنها كانت « يتم تحريرها حرفيا على مقهى ريشْ » الذى لم أكن أرتاده فعلاً ، أو لعلنى كنت الم به إلماما فى النزر

النادر من الأحايين .

٦ ـ جاء دعمها المالى عن طريق إعلانات التزمت المجلة بأن تكون ثقافية ، عن المؤسسة ـ أو الهيئة ـ المصرية العامة للتأليف والنشر ، عن دار الكاتب العربى ، عن اتحاد كتاب آسيا و أفريقيا ، دعم « كتابات معاصرة » على وجه التحديد .

٧ ـ توقفت المجلة بأن أدت مهمتها ـ أو الجانب الأكبر من مهمتها ـ ذلك أن مثل هذا النوع من المنابر الطليعية المجدّدة والمستقلة لا يمكن أن تستمر حتى تصبح ، بدورها ، مؤسسة ، وهى التى تناقض كل « مؤسسة » بمعانٍ عدة ، هذه المجلات « الصغيرة » حجماً وكماً ، الكبيرة أثراً قيمة ، بطبيعتها ، وبحيِّز التعرض ، قصيرة الأمد ، « طويلة » الفاعلية . وإذا لم تكن « جاليرى ٦٨ » من حيث القيمة الفنية والنظرية كاملة الأوصاف معصومة كل العصمة عن الخطأ الإنسانى فى التنبؤ والاستشراف ، فقد كانت بالقطع تجربة رائدة ، وشجاعة ، وأمينة مع نفسها ومع الآخرين ، لا بفضل محرريها فقط ، بل بفضل كتابها جميعاً .

٨ ـ لا أظن أن هذه التجربة قد « تعثرت » أو انفض « سامرها » فقد صدرت فى العراق ، وفى المغرب ، معها أو على اثر توقفها مباشرة مجلات صغيرة سارت على نهجها ، واثمرت هذه التجربة بعد قليل ، وباعتراف الجميع مأسمّى « ثورة الماستر » التى اهتدت بهذه التجربة نفسها ، وطوّرت فيها ، واخترقت حصار الثقافة الذى ضرب علينا فى السبعينيات . وما زال لهذه المجلة حضورها التاريخى ، والراهن معاً .

٩ ـ وأخيراً ، لم اكن احب ان اتناول المزاعم ، والتعريضات ، والتخرّصات الصريحة التى تناولت ما أسماه صاحب الكلام ، علاقتى الوثيقة ... بجنرال الثقافة والإعلام يوسف السباعى ... إلى آخره .

لا لشىء إلا اننى لست بصدد بيان مواقفى . هذه تحددها كتاباتى التى أوقع عليها ، بطبيعة الحال ، باسمى الصريح ، كما يحددها مسار حياة كاملة .

أ ـ ومع اعتزازى الشخصى بذكرى يوسف السباعى وصداقتى الشخصية له ـ مهما كان اختلاف الجذرى مع آرائه ومواقفه ، وهو اختلاف لم أتردد لحظة فى بيانه له ـ فقد كانت علاقة العمل به فى إطار التضامن الافريقى الآسيوى واتحاد الكتاب الافريقيين الآسيويين ، دون غيرهما ، لم تكن لى ـ وليست لى ـ ادنى صلة بأى « جنرال » للثقافة والإعلام ، لا فى الصحافة ولا فى اية مؤسسة لها جنرالات ، لا فى المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ولا فى « الأهرام » ، ولا فى المجلات التى كانت تصدرها مؤسسات الدولة الناصرية ـ لم يكن فى ذلك بالضرورة عيب أو مأخذ فى حد ذاته ، بل لعله كان احياناً واجباً وطنياً وتقدمياً ، لم انشر ولم اكتب مقالاً واحداً ولا كلمة واحدة عن يوسف السباعى ولم اكن ، بداهة ، ممن « حملوا حقائبه » ، بل كنت من الرجال الذين عملوا بكل ما استطاعوا من جهد وتفان فى خدمة قضايا التحرر الافريقى الآسيوى ، والأدب الأفريقى الآسيوى ، الذين عملوا مع الأمين العام لمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية بصفته تلك على وجه التحديد ، مع أجستينو نيتو ، وفيض أحمد فيض ، ونجوما رئيس جمهورية ناميبيا الآن ، وطورزون زاده ، وادواردو موندلانى ، وملك راج اناند ، وفاسكو كابرال ، والفريد ندو سكرتير عام المؤتمر الوطنى الأفريقى فى جنوب أفريقيا ، وغيرهم من القامات الشامخة فى موجة التحرر الوطنى العارمة التى اكتسحت ستينيات

وسبعينيات هذا القرن ، فى افريقيا وآسيا ، وهل احتاج أن أذكر أننى قمت وحدى تقريباً بعبء إصدار مجلة « لوتس » للأدب الأفريقى الآسيوى ، إبداعياً وتنفيذياً على السواء ، ورعايتها حتى استوت على عودها ؟

ب ـ اما نسج الروابط والوشائج بين السباعى وشباب الكتاب والمبدعين ، الذى لى فى ذلك وقائع كثيرة شهودها احياء ، فلا أدرى ما يقصده صاحب الكلام هنا ؟ ما معنى «نسج الوشائج والروابط» بالضبط ؟ كل المسألة هنا اننى اسهمت بدور متواضع ـ اعتز به ـ فى ترتيب « وظائف » فى نطاق التضامن او اتحاد الكتاب الافريقى الآسيوى ، لكتاب وشعراء شبان طلبوا بأنفسهم ذلك ، وهم يستحقونه بل هو اقل بكثير من حقهم ، وفى ترتيب رحلات ثقافية لاتحادات الكتاب فى بعض بلاد أوربا الاشتراكية (حينذاك) لهم ، بدءاً من إبراهيم فتحى إلى سليمان فياض ، على سبيل المثال ، وغيرهم.علنى أيضاً اسهمت فى ترجمة إبداعات لهؤلاء الكتاب والشعراء ونشرها فى مجلة « لوتس » ربما للمرة الأولى بالنسبة لبعضهم هذه أمور واضحة مشهورة ليست بحاجة إلى شهود ولا إلى اسلوب الغمز واللمز واصطياد دلالات لا وجود لها .

وعلى اى حال ، فلم يجْن احدٌ ـ غير الأدباء الشبان انفسهم ـ ثمرةً من«نسج تلك الوشائج » .

وكم أرجو أن نتحلى جميعاً بقدر من صفاء الرؤية وصحو التفكير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعدادنا القادمة

تقرأ قصائد لهؤلاء :

ناصر فرغلى	وليد منير	لطيفة الأزرق
محمد بدوى	فاطمة قنديل	درويش الأسيوطى
صلاح اللقانى	محمد هشام	صلاح عواد
جميل ابو صبيح	عبد الله السمطى	محمد عبد الوهاب السعيد
منير فوزى	عبد العظيم ناجى	

بشـير السـباعى

المبارزة بين مورافيا وماركس

على مدار زمن النبالة الأوروبية ، كانت المبارزات تدور أحيانا وفق الأصول وأحيانا أخرى — كثيرة — خروجا على الأصول ، أى بنصال مسمومة .

وإذا نحينا جانبا التصدير المكتوب لمقالة « مورافيا » : (المبارزة بين ماركس ودستويفسكى) ، (« إبداع » ، ديسمبر ١٩٩١) فسوف نكتشف على الفور أن المبارزة الحقيقية الوحيدة التى تجرى أمام أعيننا هى مبارزة « مورافيا » مع « ماركس » ، وأن الأول يبارز الآخر دون أدنى مراعاة لأصول المبارزة .

إن « مورافيا » يؤكد للقارىء أن الشر الذى اندفع كالسيل من باب الستالينية قد دخل أولا من نافذة الماركسية . والتعبير الرائج هذه الأيام عن هذه الفكرة نفسها ، هو أن الماركسية تقود إلى الجولاج ، لأن أخلاق الماركسية ليست أخلاقا مسيحية ، بل هى عين الأخلاق التى قادت راسكولنيكوف إلى ارتكاب جريمته .

فما هى الأخلاق التى قادت إلى هذه الجريمة ؟

إنها ، باختصار ، أخلاق (لا أخلاق) تأكيد تفرد الذات ، من خلال عمل جسور ضد (الآخر) ، غير الفريد ، وليست أخلاق اكتشاف الصوت الخاص من خلال حوار حر مع الأصوات الأخرى . وهكذا يجأر راسكولنيكوف بأن : (الإنسان غير العادى هو ذلك الذى يمكنه أن يبصق على أكثر عدد ممكن من الناس) .

أما توبة راسكولنيكوف ، فهى تتلخص فى إدراك أن التجاوز لا يجب أن يكون فى اتجاه (البصق على أكثر عدد ممكن من الناس) ، بل فى اتجاه منح ذاته لهم ، فهذا هو السبيل الوحيد إلى التكفير عن جريمته .

فأين هى المبارزة بين « ماركس » و « دستويفسكى » ؟

بزعم « مورافيا » أن « دستويفسكى » كان يعتبر الشر حقيقة فردية متأصلة فى قلب كل إنسان . وبهذا المعنى ، فإن حلم « الأخوة الحقيقية » بين البشر هو حلم مستحيل فى رأى الأديب الروسى الكبير ، وهو زعم يفنده إيمان « دستويفسكى » بإمكانية تحقيقه . فهو الذى كتب عن هذه (الأخوة الحقيقية) وهو يفكر فى رواية أخرى له ؛ رواية (الأبله) . هكذا ، بعد الافتراء على « ماركس » يجيء الافتراء على « دستويفسكى » !

أما توحيد « مورافيا » بين الماركسية والستالينية فهو يرد باستخفاف ، أى دون تقديم مبرر عقلانى أو تاريخى واحد لمثل هذا التوحيد . ولن نكرر هنا ما يعرفه كل مهتم جاد بتاريخ الأفكار وبالتاريخ السياسى : أن « انبثاق » الستالينية من الماركسية هو انبثاق النفى لا الإثبات .

وليس قمع « ستالين » لإبداع « دستويفسكى » غير مظهر واحد من مظاهر قمع الستالينية للثورة وللماركسية . وإليكم رأى (الماركسى) « تروتسكى » — الذى أغتيل على يد عميل ستالينى — فى أهمية إبداع « دستويفسكى » فى تحرير العامل من الفقر الروحى :

« إن ما سوف ينهله العامل من ... « دستويفسكى » سوف يكون فكرة أكثر تركيبا عن الشخصية الإنسانية ، عن عواطفها ومشاعرها ، فهما أعمق تصويرا لقواها النفسية ولدور الوعى الباطن ، الخ . فى التحليل الأخير ، سوف يصبح العامل أكثر ثراء »

لقد كتب هذا الكلام فى عام ١٩٢٣ ، عام المعركة الكبرى بين الماركسية والستالينية ! ومنذ ذلك التاريخ أهدر الشر الستالينى (وهو ظاهرة أكثر تعقيدا مما يتخيل الودعاء ومما يزعم الإيديولوجيون) أحلام وأرواح مئات الآلاف من البشر ، وبالدرجة الأولى أحلام وأرواح مئات الآلاف من الماركسيين .

وعلى الرغم من انهيار الستالينية الذى يستحق الترحيب ، فإن العنف والشر لم يتلاشيا من عالم البشر ، فما العمل ؟ على هذا السؤال لن نجد عند « ماركس » أو « دستويفسكى » غير رد واحد : لا بديل عن نزع العنف والشر من الجذور ، فهذا هو المدخل الممكن الوحيد لوقف احتدادهما ولتحقيق (الأخوة الحقيقية) بين البشر !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نصار عبد الله

تعقيب موجز
على تقديم غير موجز

الأخ الأستاذ / أحمد عبد المعطى حجازى

يقول الأستاذ (حاء طاء) فى تقديمه لآية جيمه (إبداع ديسمبر ١٩٩١) : « هذه هى سمط الدهر ... و ... و ... » إلى آخر ما شىء له أن يقول

ويقول كاتب هذه السطور فى تعقيبه على هذا التقديم ما يلى : ـ

والله ما هى سمط الدهر ، بل بغاثه وأضغاثه ورفثه ، إن هى إلا أحلام (حاء) وقد جنحت به الأحلام ، فتوهم أنَّ سيبوًا بجيميته مكانا متقدما على حائيّته ، لكن هيهات له ما أراد إذ : ـ

هل ستقدم ....

بل هل تتقدّم جيمُ حاءٍ

إلاَّ فى حالة جحش

(أو ما شابه) ؟

أو فى أحسن العروض فى حالة جحا ، وليس لحاءٍ أن يحتج بأن الجيم قد اقترنت بالحاء فى « حجاز » أو « حجازى » . أو حتى فى مادة « حج » على وجه الإجمال ، لأن مثُله إن حجَّ إلى مثلها هلك مرتين ، وفى هذا أقول

حاءٌ يحج إلى جيم ويحسبها

تاج القصيد وتتويجا لذى وَنج

فأحرقت حاءه جيمٌ مؤججةٌ

وأغرقت طاءه جيمٌ من اللجج

وقد يُميت الفتى جيمان لو جنحت

جيمٌ من الجدّ أو جيمٌ من العوج

* * *

وتبقى بعد ذلك ملاحظة جادة وغير مازحة وهى أنَّى أنطلق فى هجوى لحسن طلب من منطلق المحبة الخالصة والإعجاب الشديد بتمكنه الفريد من اللغة وأسرارها . وأمل أن يتلقى هجانياتى بنفس الطريقة التى تلقيت بها أنا ما هجانى به أحد المحبّين المازحين حين قلت « هجو المحبة يرضينى ويطربنى » وفى رواية أخرى « يشجينى ويطربنى . وبهذه المناسبة فإننى أعكف حاليا ـ جادا وغير مازح ـ على دراسة آمل أن أوافى بها « إبداع » قريبا بعنوان « مثلث جيم،تين تراسل الفنون وتراسل المعرفة » تتضمن مقارنة لبعض أعمال ثلاثة من مبدعينا الذين تعجبنى وتشدنى أعمالهم وأعنى بهم « محمد مستجاب وجمال الغيطانى وحسن طلب » والذين ينطلقون ـ فيما أزعم ـ من نبع فنى واحد وإن تبايبت صورة الأداء لدى كل منهم . وفى النهاية لكم منّى ولأسرة إبداع كل الود والتقدير

محمد صبرى راضى

واطِلِبـــــاه !

استاذنا الكبير احمد عبد المعطى حجازى ،

ما كان لسيادتكم أن تعتمدوا القصيدة المنشورة بقلم حسن طلب فى عددكم الأخير من إبداع ، لا مصادرةً لحرية الفن ، وإنما إبقاءً على جزءٍ ميكروسكوبىٍّ (مِجهَرِىٍّ) الحجم من قرائه ومحاولى الاقتراب من طلاسمه ، ولا أقول منه .

فالفن يا سيدى ليس جُبّاً معتماً غير مُسبَرِ الغور ، لأنه عقد استطيقى contrat esthétique بين المبدع والمتلقى . والفنان الحق هو الذى يحل معادلة الجمال بإذابة الاعيبه فى المادة (الوسيط medium) التى يشكل منها صيغته المخاطبة للحس الاستطيقى لدى الذواقة ، وللرؤية النقدية لدى الناقد معاً .

والاغراق فى التلاعب اللفظى هو صناعة أو « صنعة » apprenticeship عرفناها فى الاجروميات النحوية ، فى الفية بن مالك ، وفى غير ذلك من نصوص تراثية تشهد لاصحابها بامتلاكهم أدوات اللغة ، ولكنها بعيدة الشُقة عن الفن وإشعاعة السحرى فى أعماق المبدع وأعماق المتلقى الذى يخاطبه الإبداع ، ويراوده عن نفسه ، ويمتلك منه الشعور واللب والقلب جميعا .

لقد أجهضتم مسعاكم الحميد إلى تبنّى موهبة حسن طلب بموافقتكم على نشر تلك الجيميات الاعجمية التى تُفقدُ لغتنا جمالَها ورونقها وإمكانات عطائها ، وتسىء إلى الرجل ، وإلى المنبر الذى تخاطبون عبره الصفوة التى قلتم بها ، لأننى أعتقد أنكم تسعدون باتساع دائرة الصفوة ولو كان ذلك الاتساع بمعدل قارىء واحد ينضاف إليها كلَّ عام . أما أن تتضيّق الدائرة بنشر مثل ذلك العبث اللفظى فى صورة « آية » ، وتأخذ على هذا النحو فى التضيّق حتى تصير كثقب الإبرة بحيث يُقصِّرُ نطاقُها على كتاب المجلة ، فلا يبقى لها من قراء سواهم ؛ فإن هذا مما لا يرضيك بأية حال .

وقد كان بوسعكم نشر تلك البنايات اللفظية أو المنظومات (ولا أقول قصائد الشعر) دون فواصل يعلّق فيها الكاتب هذا التعليق المستخف بعيون الشعر العربى وفحوله ، والمباهى « بجيمياته » القرآن الكريم ذاته ، وكأنكم تحوّلون منبركم الثقافى العظيم إلى ساحة للألعاب الرياضية ، يخلع فيها الكتاب أثوابهم ويطفقون فى نفخ عضلاتهم أمام المشاهدين (القراء سابقاً) . هل من حق الفنان أن يمنّ على الجمهور بعطائه ، وأن يستعلى على النقاد فيفنّد آراء لم يُدلوا بها بعد ؟ وهل الفن يُقدَّم بواسطة مبررات وحيثيات ومسوغات تعين ؟ وإذا أعوز الفنانَ المبررُ والدفاعُ ، بل الهجومُ الشرس على الجمهور والنقاد ، افتراه يكون واثقاً بفنه ثقة راسخة ؟ ! أليس العمل الفنى مبررَ ذاته كالبديهات الحدسية هل كان شكسبير مستغلقاً على الناس ؟ وهل قدم شوقى وعبد الصبور وحجازى . طلاسم أعجمية لقرائهم ؟ وهل قدم عبد الوهاب ألغازاً وأحاجى موسيقية ؟

ثم هل انبرى أحد هؤلاء أو غيرهم لركل الجمهور والنقاد فى سلة واحدة على نحو ما فعل « طلب » ؟

لقد عرفنا دوار الحرية (دوخة الحرية) الذى قال به كيركجور Keirkegaard حين يقف الإنسان على حافة إرادته فى الاختيار وقفته على شفا جُرُف ، وعرفنا افتتان سپينوزا Spinoza بمطالعة الطبيعة كنظام كلى شامل للأشتات والأجزاء بداخله ، وعرفنا الشىء فى ذاته nouméne عند كانت Kant من حيث هو الجانب اللامنظور من الظاهرة ، أى الظاهرة كما هى فى ذاتها In itself دون إعمال لنصل مقولات الفهم فيها ، وعرفنا نشوة الصوفية إذ تغمرهم لذة المكاشفة . ولكننا لم نعرف دوخة تعترى الفنان كدوخة « طلب » ، ولا افتتاناً بالذات كنرجسيته ، ولا شيئاً فى ذاته يبقى مقفلاً أبداً كنظمه ، ولا نشوة تقرب من ساديته فى الحط من شأن الجمهور والنقاد .

وإذا كان الاتجاه المعاصر فى الفن — ربما منذ سوريالية أندريه بريتون خاصة — ينزع إلى اعتبار العمل الفنى قوةً إيحائية قادرة على تقديم موضوعها بالكامل من خلال الشكل وحده ، فإن ذلك يستدعى الشكل الثرى والصيغة الحبلى بالتأويلات الجمالية التى تستعصى على الحصر ، استعصاء حصر عدد جمهورها ونقادها معاً .

والذى نشره « حسن طلب » فى عدد « إبداع » الأخير هو صنعة بارعة تفوح رائحة الميجالومانيا Megalomania والمثالية الذاتية Subjective idealism الباركلية .

وأنا لا أنكر على الرجل موهبته الفذة كشاعر فى أعمال كثيرة سابقة ، ولكن الذى أنكره عليه هو أن نلتهم صنعته موهبته ، فتأتى عليها بأكملها كما حدث فى تلك « الجيميات » أو « الأعجميات » . وأنا أشفق من تقلص دائرة من بدعوا يسيغون فنه ، وأشفق على منبركم من انكماش ساحة مريديه وعشاقه ، لا سيما وأن التذوق الفنى كما يقول جيروم ستولنيتز هو « انتباه متعاطف » من قِبَل المتلقى ، ولا أظن التعاطف sympathy الذى يُسلِّم فيه المتلقى شعوره ، منزهاً عن الغرض ، للفنان ، بالأمر الممكن أو الوراد حين يترفّع هذا الفنان ويستعلى على من يوجه إليه خطابه .

ولسيادتكم جزيل الامتنان والشكر ..

رسالة نيويورك :

أحمد مرسى

هل الجودة أو القيمة فى الفن مفهوم غربى ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يربط ناقد الفنّ الأمريكى مايكل برنْسون Michael Brenson مفهوم « الجودة » بقضية « الشكل و المضمون » ، ويترجم هذين المصطلحين بالقيم الغربية ، فى مقابل التعصّب للشكل ، والقيم غير الغربية / فى مقابل التعصّب للمضمون على حساب الشكل أو الجودة . وهو يقول أنه برغم أن الجدل يمكن أن يبدو محدوداً ، ومقتصراً على عالم الفن والأوساط الأكاديمية ، فهو لا يؤثر فقط على فن اليوم ، ولكنه يؤثر أيضاً على تفكير جيل بأكمله .

ولا يرى الناقد أن هناك كلمة أكثر حسماً فى عالم الفن فى اللحظة الحاضرة . وربما لا توجد كلمة أخرى تبعث على تفانٍ أكثر بين أنصارها ، وتثير غضباً أكثر بين معارضيها . وربما لا توجد كلمة أخرى تكشف بصورة أعمق عن الصراعات الراهنة حول الفنّ والمعايير والتعدّدية الثقافية ، والثقافة الأمريكية بصورة عامة .

وهذا لا يعنى أن الفنانين والنقاد وأمناء المتاحف الجادين لم يعودوا يؤمنون بالجودة ، أو أن المتاحف لم تعد تهتم بجودة الفنّ الذى تعرضه . ولكن المقصود هو الطريقة التى تستخدم بها كلمة الجودة لمقارنة وانتقاء وتصنيف الفنّ والفنانين . ويدّعى بعض الناس فى عالم الفنّ أن الكلمة هى مجرّد حجة للاحتفاظ بسلطة الرجل الأبيض عاشق المغاير .

ويرى برنسون أن لهذه الفكرة تاريخاً طويلاً فى الجماليات ، الاستاطيقا ، من أرسطو حتى الناقد الشكلانى المؤثر كلمنت جرينبرج ، Clement Greenberg . فقد حُمِّلت الكلمة ، منذ اعتبرها الفنانون السود كلمة عنصرية فى الستينيات ، شحنة ثقيلة من التداعيات السياسية . وقد اصبحت الآن ، على امتداد عالم الفن والأوساط الاكاديمية ، ترتبط بنظام قيم ، وبالتاكيد بوجهة نظر عالمية كاملة .

وقد أثار هذه القضية معرض أقيم فى صيف ١٩٩٠ فى ثلاثة متاحف بمدينة نيويورك فى آن واحد تحت اسم « معرض العقد : أطُر الهوّية فى الثمانينيات » . وكان ، قبل ذلك بعام ، قد أقيم فى باريس معرض دولى باسم « سحرة الأرض » . وقد سعى القائمون على المعرضين أن يُنصفوا الفنانين خارج الاتجاه السائد الغربى . وفى مقالات كتالوج « معرض العقد » ، عوملت كلمة الجودة ككلمة مفزعة وشعارية تربط معاً الشكل أو الجماليات الأوروبية وحكم الرجل الأبيض عاشق المغاير .

وفى مقال عن « سحرة الأرض » ، كتب الناقد بنجامين بوشلوه ، فى مجلة « آرت إن أمريكا » ، يقول « أن الأداة الرئيسية التى استخدمتها ثقافة الذكر الأبيض الغربية ، بصورة تقليدية ، لاستبعاد أو تهميش جميع الممارسات الثقافية الأخرى هى المفهوم التجريدى (للجودة) » .

كما أثيرت فى السنوات القليلة الأخيرة قضية الجودة فى حملات الجدل حول سياسات وكالة « المنحة القومية للفنون » . ولاتزال تتضارب الآراء فى تعريفها ، فهى بالنسبة للبعض ، مثل العلم الأمريكى ، رمز لكل ما هو نبيل وباقٍ فى الفنّ الغربى والثقافة الغربية . وهى لآخرين تمثّل القمع الفنّى والثقافى . وفى بعض الأحيان تتبع الخلافات اتجاهات سياسية صارمة . فاليمينيون ، عادة ، يحتضنون الكلمة . وأولئك الذين ينتمون إلى اليسار ، الأمريكى طبعاً ، يندّدون بها . فمن هم أولئك الذين يستخدمون الكلمة والذين لا يستخدمونها ؟

يقول مايكل برنسون أن مديرى المتاحف والنقاد وتجار الفنّ والفنانين ، الذين كانوا على نحو ما من اتباع جرينبرج ، لعبوا دوراً أساسياً فى المحافظة على اتقاد شعلة الكلمة . وكذلك المتاحف التى تتعامل مع الفن الاقدم ، حيث توجد خطوط توجيهية لتحديد الجودة . وجميع هؤلاء يؤمنون بأن تقليد الفنّ الغربى العظيم يعتمد على فكرة الشكل — وعلى افكار التوازن والتماسك والنظام والجمال التى يرتبط بها الشكل . وهم يخشون ، إذا تمّ التخلّى عن كلمة الجودة ، أن تصبح جميع الأحكام نسبية وتعمّ الفوضى . كما يعتقدون أن زيادة الضغط على الجاليريهات والمتاحف لاختيار الفنانين ، لا على أساس الجودة ، ولكن على أساس اللون والجنس ، لن تؤدى إلى عدالة اجتماعية . بل إلى فن من الدرجة الثانية والثالثة .

ولا يقلّ ردّ الفعل المناهض الكلمة الجودة قوة « فاليسار السياسى » يميل إلى رفض الكلمة وينظر إلى الجودة على أساس أنها فكرة أوروبية تنكر صلاحية الفنانين الذين يعتبرون المضمون ، وليس الشكل ، القضية الأساسية . وفى تقديمها لكتالوج « معرض العقد » ، تربط نيلدا بيراسا ، مديرة متحف الفن الهسبانى المعاصر ، أحد المؤسسات المنظمة للمعرض ، تربط الشواغل الشكلانية « بالتقليد الأوروبى الكلاسيكى » وتعلن أن الثمانينيات كانت معنية بقضايا المضمون وليس الشكل .

ويرى الناقد أن الذين يرفضون الكلمة لا يعتبرونها رمزاً لمعايير ، بل ينظرون إليها كرمز للاستبعاد . والجودة بالنسبة لهم ، نسبية ، وأن المقارنات الفنية التى أجريت باسمها ـ الحقت ، فيما عدا بعض الاستثناءات الهامة ـ ضرراً بالفنانين الذين لا ينتمون إلى الذكر الأبيض عاشق المغاير .

ولتفسير تحديد الذكورة وعشق المغاير ، يلاحظ الناقد أن المؤسسات المعنية بالفن المعاصر التجريبى ،مثل متحف نيويورك للفنّ المعاصر ومتحف الفن الهسبانى المعاصر ، ومتحف

الأستوديو فى هارلم ، وهى مؤسسات نيويورك الثلاث التى نظمت « معرض العقد » حول قضايا المضمون الثقيلة ، مثل الجنس ومرض الإيدز والتشرّد والبيئة ، لا تكنّ مثقال ذرة من التعاطف مع كلمة الجودة .

وفى مقال بكتالوج المعرض ، تكتب لورى ستوكس سيمز ، أمينة مساعدة كفنّ القرن العشرين بمتحف متروبوليتان ، عن الكفاح الطويل « للنساء وعشّاق المثْل والأمريكيين » « بين قوسين » ، المنحدرين من أصول أفريقية ولاتينية وآسيوية وهندية أمريكية » ، لكى تعترف بقيمهم الثقافية مؤسسة تدعم الثقافة الغربية باعتبارها « المعيار الوحيد الذى يحكم به على مؤهلات مثل « الجودة » ، و« الجمال » ، بل و« الحق » أيضا .

ولا يقتصر النزاع حول الجودة على الولايات المتحدة . فقد كتب جان — هوبير مارتان ، مدير مركز بومبيدو ، فى مجلة Art in America ، عن معرض « سحرة الأرض » ، يقول « لقد مُحى مصطلح الجودة ، من قاموسى ، حيث أنه لا يوجد ببساطة أى نظام مُقْنِع لوضع معيار للجودة . ونحن نعرف معرفة جيدة أن ما يهم النقاد ليس هو مضمون اللوحة ولكنه الخصائص الشكلانية والتشكيلية .

وكان هذا المعتقد جوهرياً للناقد جرينبرج ، الذى بنى على فكرة الشكل الهام ولكنه ضيّق مفهوم الجودة بدرجة غير مسبوقة . وقد ربط الجودة فى الفن المعاصر بالفنّ التجريدى ، وهو يعتقد أن المضمون الأساسى لفن ينبغى أن يكون فنّاً .

وكان لا مفرّ من ردّ فعل . وفى الستينيات ، بدأ أندى وورهول وفنانو « البوب » الآخرون يبدعون فناً من الحياة اليومية كانت أفكار الشكل الموجودة بالنسبة له لا معنى لها . وتزايد عدد الفنانين الذين بدأوا يرفضون الربط بين الجودة والشكل ويصنعون فناً يتطلب أن يُفهم من حيث المضمون الشخصى والثقافى والسياسى .

والفنّ الذى أثار عاصفة من الجدل حول الجودة فى عام ١٩٩٠ ، الذى نشرت فيه دراسة مايكل برنسون يتسمّ بعلاقة متوترة وغير مستقرة بين المضمون والشكل ، فمن المستحيل ، كما يقول ، تجاهل أو إبطال مفعول المضمون فى فوتوغرافيات روبرت مابلثورب التى تصور أفعالاً جنسية متطرفة وصورة آندريس سيرانو الفوتوغرافية التى تصوّر مشهد الصلب غاطساً فى وعاء ملىء بالبول . ويصوّر هذان العملان ، اللذان يفتقران إلى وجود إحساس سائد بالنظام والهارمونى ، مثل « معرض العقد » ، أمريكا يبدو فيها كلُّ شىء ممزّقاً ، ولا يكاد الهارمونى حتى يبدو حلماً .

وبعد حوالى عام ونصف ، منذ نشر دراسة مايكل برنسون ، وجدت نفسى مدفوعاً إلى التفكير من جديد فى قضية « الجودة » غير المحسومة ، ناهيك عمّا فى ربطها بما يُسمّى « بالذكر الأبيض الميّال إلى عشق المغاير » من تعسّف ومغالطة ، ولا أقول ذلك دفاعاً عن الرجل الأبيض ، ولكنى أعتقد أن هذا التعريف ، بهذه الصورة من التحديد ، متأثر إلى حدّ كبير بعقدة ذنب يشعر بها المثقف الأمريكى المعاصر تجاه ضحايا الإيدز الذين يستغلهم دعاة عشق المماثل لإسباغ الشرعية على ميولهم الجنسية وقبول المجتمع لها . وأعتقد أن النحت اليونانى نفسه لا يعرف هذه التفرقة .

أما الادّعاء بأن الجودة هى فى الأصل فكرة غربية فهو ادّعاء باطل . لأنه لا يمكن أن يكون هناك تعريف واحد لها ، وهى كمفهوم نسبى تختلف من ثقافة إلى أخرى ، بقدر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اختلاف الثقافات . فالجودة تتحقق في كل من الفن المصرى والآشورى واليونانى والرومانى الخ ، ولكن معاييرها تختلف في كل من هذه الفنون تبعاً للظروف الاجتماعية والفكرية والسياسية وحتى البيئية التى قامت على أساسها تلك الحضارات .

ومع ذلك ، لا بدّ من الاعتراف بأن هذه القضية لم تحسم بعد . ومن ثمّ ، من المستحيل بداهة محاولة ، مجرد محاولة حسمها على وجه أو آخر في هذا المقال ، خاصة وأنّ ذلك لم يكن هدفى الأصلى منذ البداية ، قد يذكر القارىء أنّى أشرت، في هذا المكان من قبل بصورة عابرة إلى بعض فنانى نيويورك الشبان الذين لفتوا الأنظار في الثمانينيات إلى أحد أحياء قاع مدينة نيويورك المنسية « الإيست فيليدج » . وكان ظهورهم المصحوب بصخب الإعلام بمثابة إحياء لعهد الحىّ « الذهبى » ، الذى ارتبط بشعراء وفنانى « البتنيك » في الستينيات . وكان من بين هؤلاء الفنانين جيف كونز Jeff Koons الذى عُرف بأسلوبه الانتحالى ، حيث بدأ نشاطه الفنّى بنقل صور إعلانات السجائر بطرق الطباعة الآلية التقليدية « الفوتوليتوجراف » ، على قماش مشدود ، وبخامة الزيت ، في مساحات كبيرة ، وانتقل من لوحة الإعلان إلى التقاط التماثيل المصنوعة من الخزف والبورسلين التى تباع عادة في المحال الشعبية التى تجتذب الطبقات غير المثقفة والتى تفتقر إلى الحسّ الجمالى وتميل بطبعها إلى الأشياء التقليدية المبتذلة ، ويرسلها إلى مسبك ليُصبّ منها مستنسخات مكبّرة ، أو بنفس الحجم من « الإستينليس ستيل » ، أو الصلب غير القابل للصدأ .

لقد اهتدى هذا الفنان منذ البداية ، فيما يبدو ، إلى قاعدته الذهبية الخاصة التى حققت له النجاح المادى ، والفنى ، إذا سلّمنا على نحو مطلق ، بأن كتابات النقاد المعروفين . وحتى إقبال المتاحف الأمريكية والأوروبية على عرض أعمال فنان معيّن ، وتهافت أصحاب المجموعات المرموقين على اقتناء هذه الأعمال ، دليل كافٍ على أهمية وجدية هذا الفنان ، وإن كان تأويل ذلك على نحو مخالف ، لا يمكن قبوله بسهولة . فقد تعلّمنا ، للأسف كيف نحكم على عمل فنى من النقاد والمفكرين الذين أفرزوا هؤلاء الكتاب ، كما اننا لولا المتاحف الغربية لما عرفنا كيف نحافظ على تراثنا القومى . ولكن ، كما تقضى سنة الحياة ، لابدّ لطالب العلم ، ذات يوم ، أن يشبّ عن الطوق ويختلف مع معلمه ، وقد يبلغ هذا الخلاف من التعقيد حدّ الافتراق .

وبالفعل ، ومع حرصى الشديد على متابعة معظم ، إن لم يكن كلّ ، إذا كان ذلك ممكناً ، ما يكتب عن الفنّ الحديث والمعاصر ، لم أعد أقبل أحكام وتاويلات وتفسيرات النقاد والمؤرخين الفنيين ، وبصفة خاصة مايتعلق منها بأعمال فنانين اتابعهم على مدى سنوات طويلة عن كثب ، على علّاتها . وهل يقبل ناقد يحترم عقله أن يردّد أو يحاول الاقتناع بآراء لا تستند إلى أساس من المنطق؛ خاصة وأن أصحاب تلك الآراء أنفسهم لايترددون في مناقضتها ، لا نتيجة تحوّل ثورى في العمل موضوع النقد ، ولكن لأن العمل الذى أوّلوه في البداية بما ليس فيه ، وخلعوا عليه من القيم التشكيلية والفلسفية الملفقة ما ادخل في روع الناس ، ولايُستثنى منهم الناشرون وأصحاب الجاليريهات وأمناء المتاحف انهم أمام فنان جاد وثورى .

ونعود إلى جيف كونز ، الذى يقولها صراحة أن مايكل جاكسون ، مغنى البوب الذى يتمتع بلقب النجم الأعظم ، هو مثله الأعلى .

فقد طوّر أسلوب إنتاجه خلال السنوات القليلة الأخيرة ليتفق مع أساليب الإنتاج الصناعى التقليدية . فاللوحات هى فى النهاية ثمرة جهود كوكبة من المصوّرين الفوتوغرافيين والفنيين المتخصصين فى فصل الألوان ومعامل التحميض والتكبير وطباعة الفوتوليتوجراف .

وتختتم روبرتا سميث مقالها بقولها وإذا كان كونز فناناً شاباً وعلى نحو ما حدثاً ، فهو ، على أية حال ، ذكى ومبتكر أيضاً ، وهو يملك القدرة على تصفيف أشيائه بطريقة تنمّ عن كونه فناناً حقيقياً . ثم تقول وبالرغم انه من الصعب معرفة كيف سيتطور مزيجة المؤلف من الفانتازيا المراهقة والطموح العملاق ، فهذا المعرض يساعد على تحديد بعض أعمق التوكّدات فى داخل عالم الفن المعاصر ، وهذا شىء فى حدّ ذاته .

اما الردّ على التساؤل المطروح ، فيتكفّل به الفنان نفسه . فمنذ عام تقريباً . التقى كونز بممثلة تخصصت فى العمل بالأفلام البورنوجرافية ، وهى تحتلّ الآن مقعداً بالبرلمان الإيطالى ، ليونا ستالر ، التى تشتهر باسم شيشيولينا . وكان ثمرة هذا اللقاء لوحات وتماثيل نفذّها حرفيون آخرون نقلاً عن صور فوتوغرافية تصوّر الفنان مع صديقته نجمة الأفلام الجنسية فى أوضاع فاضحة أثارت ضجة إعلامية عندما عرضت فى بينالى فينسيا الأخير .

ويبدو أن جيف كونز انتشى بهذه الفضيحة الفنية الجديدة فعقد العزم على استثمارها حتى النخاع . وكانت النتيجة تلك اللوحات والتماثيل التى يعرضها حالياً فى جاليرى (سونا بند) فى نيويورك ، ويعرض نسخاً منها فى ألمانيا فى نفس الوقت .

وجاءت أعمال الفنان الأخيرة بمثابة صدمة ، إن لم تكن صفعة ، لجميع النقاد الأمريكيين والغربيين الذين كانوا إلى عهد قريب،يعاملون أعماله بجدّية ويحاولون أن يؤولوها تأويلاً متعسفاً وملفقاً . وتنتمى هذه الأعمال إذا أردنا تصنيفها ــ إلى عالم البورنوجرافيا البذيئة Nard core pornography ، الذى يقتصر على الأفلام والمجلات الجنسية التى يتداولها الناس فى سرّية . ولكن الشىء الذى يثير الذهول حقيقة أن تعرض هذه الأعمال فى قاعة هامة معروفة بتبنّى فنانى الافان جارد . والأدهى من كلّ ذلك أن جيف كونز كان يستطيع ، اعتماداً على رصيده من اهتمام النقاد وأصحاب المقتنيات الفنيّة بكل سخافاته ، أن يحقق نهمه إلى مزيد من الأضواء والمال بدون أن يضطر إلى مضاجعة زوجته أمام الملا وعرض عضويهما التناسليين للفرجة .

ويؤكد كيملمان أن أعمال كونز المصطنعة والرخيصة فيما تصوره من أجواء وعواطف ، لا تختلف أساساً عما يمكن أن يشاهده المرء فى مجلة Hustler (مجلة بورنوجرافية) مترجماً إلى حجم شاشة السينما . ثم يقول أن أعمال الفنان تواصل الاحتفال بالخواء ، والتجرّد من أىّ معنى ولا واقعية الحياة المعاصرة الديزنية ، وهى الآن تمتد إلى مجال الجنس . ولكن يبدو أن الخواء الذى يكشف عنه الفنان هو خواؤه أساساً .

هذا هو جيف كونز الذى يبيع النسخة من أحد تماثيله بحوالى نصف مليون دولار ، وهو الفنان نفسه الذى ربط النقد بين أعماله وأعمال ليوناردو دافنشى ومارسيل دوشامب .

فهل يستطيع المرء بعد كلّ شىء أن يحدّد بصورة مطلقة معنى الجودة أو الخاصية الواهية للحياة أو القيمة الجمالية فى عمل فنى ؟

وائــل غــالى

سارتر وميراث ماركس

اذاعت قنوات التليفزيون الفرنسى والراديو ، عدة حلقات طويلة حول الفيلسوف والكاتب القصصى والمسرحى والناقد **جان بول سارتر** (١٩٠٥ ــ ١٩٨٠) وحاول كم هائل من الإصدارات الضخمة زرع فكرة محددة فى اذهان عامة الناس وخاصتهم ، الا وهى أنه قد سبق زمانه وبشر سلفاً بالانهيارات والزلازل التى نشاهدها يومياً على شاشات التليفزيون ونعجز عن فهم أصولها وكافة فروعها ، باستثناء أن منشأ الكارثة هو ضياع الماركسية والشيوعية والاشتراكية ، وسائر الأفكار التقدمية .

بيد أننا لن نقف هنا فى حدود عرض جديد للمبادىء المعروفة التى أتى بها سارتر إلى أنصار المذهب الوجودى والمنهج الفينومينولوجى والبحث الانطولوجى وان نقف على علاقة الوجود بالماهية التى اقامها سارتر، بل سنحاول البرهان على زيف الحملة الراهنة فى فرنسا حول الزعم بأنه سبق له أن بشر بالزوال الحتمى النهائى للفلسفة الماركسية . وإقامة الدليل العكسى على اقتران الوجودية بالماركسية اقتراناً جوهريا فى نظر سارتر إلى درجة اعتباره الوجودية جزءاً لا يتجزأ من الفلسفة الماركسية . وكيف يزول الكل دون أن يزول الجزء ؟ وكيف يقول الفيلسوف الوجودى بالبقاء الحتمى للماركسية دون أن ينفى وجوديته ؟ وكيف يوفق بين الهوية الماركسية وبين قوله فى **نقد العقل الجدلى** عام ١٩٦٠ بأن « الأساس الوحيد للجدل التاريخى إنما هو التركيب الجدلى للفعل الفردى » (« نقد العقل الجدلى » ط ١ ص ٢٨٠ ، باريس ، دار جاليمار) ؟ هل لهذه الأسئلة جواب أم نسلم بعبارة رواية **الغثيان** « كل موجود يولد بلا سبب ويستطيل به العمر عن ضعف منه ، ويموت بمحض المصادفة » ؟

ولد « **جان بول سارتر** » لأسرة ثرية ، وكانت تنشئته الأولى فى مدرسة هنرى الرابع الباريسية الرفيعة التى علم فيها « **برجسون** »

و« الآن » ، دخلها فى العاشرة من عمره ، وتعرف فيها بزميله بول بيزان الذى سيصبح فيما بعد أحد أكبر المفكرين الماركسيين . ومكث فيها حتى دخل سنة ١٩٢٤ مدرسة المعلمين العليا . ويذكر « سارتر » فى « أسئلة فى المنهج » عنوان مقدمة « نقد العقل الجدلى » ، أنه لم يقرأ كلمة فى الماركسية خلال سنوات التكوين الفلسفى وغير الفلسفى من المدرسة إلى البيت إلى الأجريجاسيون ، التى رسب فيها فى المرة الأولى سنة ١٩٢٨ بسبب تحرره من القيود الرسمية فى التفكير . والواقع إن « سارتر » قد قرأ الماركسية بعد أن اتم مذهبه فى الحياة والفكر ، فعندما كان طالباً فى جامعة السوربون ومدرسة المعلمين العيا خلال عقد العشرينات من هذا القرن . لم يتعرف مرة واحدة - حسب قوله - ولو على نحو ما بشىء من أوليات النظريات الماركسية ، بالإضافة إلى التحريم شبه التام لأفكار الفيلسوف الألمانى الجبار « هيجل » ومفاهيمه الجدلية ، وربما كان الحد الأقصى للتفكير حول الماركسية والحذر يتحدد فى أسوار الاراء المسبقة والأحكام القبلية السابقة على الفحص والتعقيل والنقد فضلاً عن خلو الساحة الفلسفية الماركسية فى ذلك الوقت من مُعلم ومن موجه ، وعن غياب كامل لفكرة « أدوات التحليل » الضرورية فى عملية التفكير المنهجى المنظم الرصين . فإلى جانب عزلة « سارتر » وجيله والجيل السابق واللاحق عليه عن الماركسية من الناحيتينْ الاجتماعية والفكرية ، كانت الماركسية نفسها بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفيتى عام ١٩٥٦ تعيش مرحلة الانتقال من عصر الطفولة التى سن الرشد والعقل والحرية .

مهما يكن من أمر بخصوص الماركسية نفسها ، فقد ذكر « سارتر » فى (أسئلة فى المنهج) **شيئا من ذلك الجو الثقافى التقليدى العام المحيط به ، وعلى وجه الدقة سيطرة النزعة الإنسانية البرجوازية الأوروبية الحديثة المجردة التى دعا إليها فى النصف الأول من القرن العشرين فى فرنسا « ليون برونشفيج »** (١٨٦٩ - ١٩٤٤) الذى تسلم مقاليد الحكم الفلسفى بعد انزواء « هنرى برجسون » ووفاته (١٨٥٩ - ١٩٤١) ، حيث سعى فى ذلك الوقت إلى نشر وترويج نزعة عقلية ميتافيزيقية تتجاوز نزعات « هيجل » و« لاشلييه » بواسطة قراءة « كنط » على ضوء « سبينوزا » و« نيتشه » ،وكتب يقول فى مناسبة الذكرى المئوية الثانية لمولد « كنط » ضمن دراسته : « الفكرة النقدية ومذهب كنط » عام ١٩٢٤ ، إنه قد تجمعت فى كنط وتركزت وتوافقت ، بفضل العلاقة الأصيلة التى وضعها بين الحق وبين الإيمان ، الاتجاهات العظمى التى ألهمت سعى الفلاسفة وتنازعت موافقتهم منذ يقظة العقد اليونانى .

بيد أن نزعة « برونشفيج » العقلية النقدية تستوحى مصدرها المعرفى كذلك من فلسفة « بسكال » و« سبينوزا » ، بل ويعد من خير المتخصصين فى مذاهبهما

لكن التاريخ الذى كان « برونشفيج » يتحدث عنه ، كان مغايراً تماماً لذلك التاريخ الذى كان يعذب « سارتر » **ويثير عنده الغثيان المعجون بالام الملموس ومواجع الواقع . ولم يشترك** « جان بول سارتر » مع كافة المثقفين الفرنسيين فى صنع نعش « ماركس » على نحو ما نجد فى (**الكلمات**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأشياء) لـ (**ميشيل فوكو**) وفى كتاب « **الانثروبولوجيا البنيوية** » لـ (**كلودليفى=شتراوس**) وغيرها من المؤلفات البنيوية ، لأنه وإن لم يقرأ الماركسية فقد شاهدها على أرض الواقع ، عبر كثافة العمال والجماهير ـ حسب تعبيره ـ وتكتلهم الضخم اللا واعى وراء الماركسية ، وهو التكتل الذى اعتبره فى ذلك الحين تجسيداً واقعياً لفكرة مثالية وليس فى حد ذاته معنى يستمد جوهره الحياتى الملموس من العناصر اليومية مثل كل شىء . وفى أفضل الفروض كان الطابع الاستغلالى يبدو فى أذهان البرجوازية الصغيرة المثقفة وكأنه البرهان العملى على أن الصراع البشرى لم يجد بعد طريقه إلى الزوال وعلى أن العالم يجرى مجرى ماركسى دون أن يكون الفكر العالمى نفسه تحت سيطرة القواعد الماركسية ، كما تبدى ذلك فى ازدهار المقاومة الفرنسية ضد النازى ، واشتعال حربين عالميتين ، وقيام أول ثورة اشتراكية فى تاريخ الجنس البشرى .

وبالرغم من أن « **سارتر** » عايش الماركسية ولم يكتف بمجرد قوالبها الفلسفية ، فهو قد سلم بالفعل بجملة من المبادىء العامة المرتبطة بالماركسية تتلخص فى التحام النظرية بالظرف التاريخى الاجتماعى وارتباط السيطرة الفكرية بالسيطرة الاقتصادية ـ الطبيعية واتصال الممارسة وحركتها وأزماتها بجوهر الفلسفة ، وصياغة الفلسفة بوعى الطبقة الصاعدة بذاتها ، وبناء النظرية لأسس إعادة إنتاج يقين الطبقة الصاعدة . فمن الصعب فى نظره أن نفصل بين « **الأنا الديكارتية** » وبين صعود طبقة النبلاء والبرجوازية التجارية من جهة ، وبين « **الإنسان الشامل** » عند « **كنط** » وصعود شريحة العلماء والمهندسين بعد ذلك بقرن ونصف القرن ضمن حركة التصنيع ، من جهة أخرى .

هذه جملة من المبادىء الأساسية فى الماركسية ، فهل كان « **سارتر** » ماركسيا ؟ ويجيب سارتر فى (**أسئلة فى المنهج**) ، إنه لم يكن ولن يكون ماركسيا ، لكن فلسفة الوجودية تتضمنها الماركسية ، وهى قسم أو فرع من جسم النظرية الماركسية . كما أن « **سارتر** » له مفهوم خاص فى الخلق الفلسفى والإبداع النظرى بشكل عام ، فهو يرى أن عملية الخلق الفلسفى كالأرض السخية تمد كافة ـــ المجالات المعرفية والفنية بالدفعة اللازمة للسير إلى الأمام . وكان « **ديكارت** » (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) صاحب الدفعة الإبداعية الأولى فى العصر الحديث ، أما صاحب الدفعة الثالثة والأخيرة بعد « **هيجل** » فهو « **كارل ماركس** » (١٨١٨ ـ ١٨٨٣) خالق آفاق المعرفة حسب تصور « **سارتر** » منذ القرن الماضى وحتى اليوم .

وجوهر الدفعة الإبداعية هو عجزنا عن تجاوزها طالما ظلت قائمة وراسخة بكامل عناصر الحظة التاريخية التى ولدتها . وبما أن قوانين الاستغلال مازالت تضغط حرية الواقع ، فمن الصعب الإعلان عن سقوط الماركسية .

هكذا وقف « **سارتر** » عام ١٩٦٠ من الفلسفة الماركسية . وهكذا وقف من قضية الإبداع الفلسفى ومن قضية السقوط والانهيار الفكرى وارتباطها بالواقع التاريخى . وذلك دون أن يتخلّ فى أى لحظة عن جوهر فلسفته والتى تعبر عنها خير تعبير رواية (الغثيان) التى تقاطعت مع ابحاث الفلسفية الدائرة حول فلسفة الظاهريات كما صاغها حينئذ « **إدموند هوسرل** » (١٨٥٩ ـ ١٩٣٨) .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيت (رامبو) .. فى منتهى اليمن

الطريق إلى (عدن) يبدأ من (باريس) ، هكذا كان الأمر فى رحلات الشاعر الفرنسى الشهير « جان نيكولاس آرثر رامبو J. N. A. Rimbaud (١٨٥٤ — ١٨٩١) ، الذى عشنا الاحتفال بذكراه المئوية الأولى منذ شهرين ، وكذلك كان الأمر أيضا فى رحلة القافلة الشعرية الفرنسية العربية التى أحيت ذلك الاحتفال . إنها السنة التى استنها المسافر الأكبر « رامبو » من أجل اكتشاف الناس

ARCHIVE http://archive.sakhrit.com

فى الإسكندرية

كان علينا أن نذهب يوم ٢٤ / ١٠ / ١٩٩١ ، إلى الإسكندرية ، لنلتقى بالقافلة الفرنسية العربية التى انتقلت على آثار « رامبو » من

والأفكار والأشياء فى ذلك الجانب الآخر الغامض ، الكميل.

صنعنا قافلة صغيرة نحن أيضا : أحمد عبد المعطى حجازى ، سهير عبد الفتاح ، محمد سليمان ، حلمى سالم ، عبد المنعم رمضان وأنا ، وفى الإسكندرية كبرت القافلة بشعراء الإسكندرية : عبد العظيم ناجى ، مهاب نصر ، ناصر فرغلى وزملائهم .

لم تكن الفرصة متاحة للتعارف

الشخصى والشعرى بين أفراد القافلتين ، فالفرنسيون مشغولون بالتعرف على المدينة الساحرة فى ذلك الوقت من أكتوبر ، وبزيارة مرابع الشعراء فيها ، خاصة الشاعر «كافافيس» ، أما نحن ، فكنا مشغولين بأشياء شتى تمثلها الإسكندرية لكل منا ، فتفرقنا ، ولم نجتمع إلا فى الأمسية التى أقيمت فى اليوم التالى بقصر ثقافة الشاطبى . كانت الأمسية التى أدارها أحمد عبد المعطى حجازى حافلة ، فقد سمعنا أشعار رامبو التى ترجمها كاظم جهاد ، وسمعنا الشعراء الفرنسيين ، ومع أن أفراد قافلتنا جميعا - باستثناء حجازى - لا يعرفون الفرنسية ، إلا أننا أسلمنا آذاننا وقلوبنا مأخوذين للشاعرين الفرنسيين المتميزين «آلان جوفروا Alain Jouffroy» و «سيرج سوترو Serge Soutreau» ، وكذلك الشاعر الفرنسى المخضرم العاشق للعرب «جاك لاكريير Jacques Lacarriere» . لم نفهم شيئا طبعا ، ولكننا ربحنا ما هو أجدى من الفهم ، حين تلقينا درسا فى فن إلقاء الشعر ، خاصة من «جوفروا» ، ولئن حمدنا للشاعر كاظم جهاد ، أنه اصطحب معه مختارات - مترجمة فى كتيبات لهذا الشاعر الكبير ، ولزميله «سوترو» ، فضلا عن ترجمته لرائعتى «رامبو» .

فى القاهــــرة

لم يشأ أحمد عبد المعطى حجازى أن يترك القافلة فى القاهرة دون أن يقوم ببعض ما لم تقم به وزارة الثقافة ؛ فدعا الجميع إلى بيته فى أول ليلة من ليالى القاهرة ، وحين ذهبت هالنى أن أجد بضعة وعشرين شخصا جلوساً فوق الكراسى وعلى الأرض ، ومع هذا الزحام فقد كانوا سعداء بهذه الألفة ، وبهذا الدفء الذى يفتقدونه بالتأكيد فى بلادهم . فى هذه الليلة تعرفت على كثير من أفراد القافلة : الشاعر «جان بيير شامبون Jean-Pierre Chambon» .

والشاعرة «نيكول دى بونتشارا Nicole de Pontcharra» ، «والفنانة التشكيلية «بوستنيكوفا Postnikowa» ، «أن مارى Anne Marrie» ، التى كان لها دور كبير فى تعريفى بأعضاء القافلة ، وإخبارى بما يدور ويجد من أمور ، فلم تكن تجد حرجا فى أن تحادثنى بالإنجليزية جرت الأمسية المعقودة فى المركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة على منوال أمسية الإسكندرية ، ويبدو أن المستشار الثقافى الفرنسى . الذى أدار الأمسية ، علم بحادثة الشغب السكندرى ، فالتزم بإنزال الشعراء بعد خمس دقائق حتى لو لم يكونوا قد أكملوا قصائدهم ، وكان من ضحايا الشاعر الفرنسى «شامبون» ، والمصرى وليد منير .

فى صنعاء

هيأت نفسى فى الطائرة لرؤية صنعاء من جديد ، ورؤية الأصدقاء من الشعراء هناك ، وكان آخر عهدى بهم منذ عام واحد ، بُعيْد الوحدة اليمنية العظيمة ، فى لقاء شعرى عربى إسبانى تم تنظيمه فى صنعاء . كان الشاعران الصديقان «عبد العزيز المقالح» و«حسن اللوزى» هما أول من اهتممت بلقائهما ، وحضور جلسات (المقيل) العامرة بالمناقشات والمطارحات فى صحبتهما .

لم نتوقع أن نجد فى صنعاء شيئا من الشغب الفرنسى والاضطراب الذى منعته الحساسية الدفينة بين الشاعر «سوترو» وبين السفير الفرنسى فى صنعاء ، فوجدنا عداء غير مفهوم للقافلة ، ومحاولة مستميتة من السفارة الفرنسية لاقصائها عن الاحتفال بافتتاح بيت «رامبو» فى عدن . كان مقررا أن يحضر الوزيران

الفرنسيان « ديما » وزير الخارجية و« لانج » وزير الثقافة ، ولم نكن نعلم أن هناك حساسية أخرى تفعل فعلها بين الوزيرين ، إلا حين اتخذنا قرارا جماعيا برفع الأمر إلى أحدهما أو كليهما . ووجد السفير نفسه مرغما على قبول القافلة ومشاركتها في الاحتفال الرسمي الكبير .

في عـــدن

بيت تقليدي من دورين ، ذو أبهاء واسعة وأعمدة خشبية من الطراز القديم ، معلقة عليه لافتة تقول : الغرفة التجارية اليمنية ، هذا هو البيت الذي أقام فيه « رامبو » بمدينة عدن منذ أكثر من مائة عام ، وحين وصلنا إلى البيت ، وجدنا أن المسئولين قدقاموا بتجديده وعلقوا عليه صور « رامبو » وعرضوا بعض أشيائه : صندوق ملابس عتيق ، بعض الكتب الفرنسية القديمة والمؤلفات الحديثة الموضوعة عن شعر « رامبو » وحياته ، وحين حضر الوزيران الفرنسيان مع الوزيرين اليمنيين : حسن اللوزي » وزير الثقافة والإعلام و« يحيى الأرياني » وزير الخارجية ، صعدنا جميعا إلى الدور العلوي ، حيث تم افتتاح « بيت رامبو » ، ليبقى مثابة للشعراء والفنانين ، وتذكارا ... ورمزاً .

أعلم أن لكل مدينة ساحلية سحراً وفتنة ، غير أن سحر (عدن) يسبي وفتنتها تأسر كما لم تسب وتأسر أية مدينة ساحلية أخرى ، هذه الجبال التي تلتوي لتحتضن البيوت على سفوحها وتشمخ لتحتملها على قممها ، وهذه المساكن البسيطة التي تنتشر بطرازها الإنجليزي المعروف في براح لا يعرف الازدحام الخانق ، وهؤلاء الناس من كل جنس وملة يسيرون مؤتلفين هادئين . وهذا البحر الذي يطوق الجميع ببطش ، لكن بحنان ، صانعا أسفل الجبال وحولها سلسلة من أروع ما رأيت من (البلاجات) ، أحدها اسمه (بلاج رامبو ــ هل سبح «رامبو» في هذا المكان ؟ بالتأكيد ، لم يستطع أحد في القافلة أن يقاوم إغراء (بحر عدن) . ربما يكون الشاعر المصري « زكي عمر » قد لقي حتفه في هذا الشاطىء ، حين أراد أن ينقذ ابنته من الغرق ، فانقذها ليغرق هو ! سألت عنه ، فقيل لي : أسرته لا تزال هنا ، والليلة عرس ابنته ! سألت أيضا عمن أعرفهم من شعراء عدن ومثقفيها : أحمد عبد الآله ، الآن سفير اليمن في تركيا ــ « زكي بركات » ، راح ضحية الفتنة عام ١٩٨٦.

هنا : ويا لها من مفاجأة الصديق القديم ، رفيق صعلكة القاهرة وجنونها ، الشاعر « محمد الشامي » ، الذي فاجأنا في الأمسية الشعرية الفرنسية العربية بقصيدة عن معشوقته (عدن) صدرها ببيتين مشهورين للشاعر الإسلامي :

تقول خيل وقد مالت اعنتها
وحين بانت ذرى الاعلام من عدن
امنتهى الارض ياهذا تريد بنا

فقلت : كلا ، ولكن منتهى اليمن

كان علينا أن نستسلم في عدن لوطأة لحظات الوداع ، لم يجد كل منا ما يهديه لصاحبه غير ديوانه ، ربما يستطيع يوما أن يقهر حاجز اللغة ، ولدى أمل في أن يفعل بالفرنسية ، لكن ليس لدى أمل في أن افعل ذلك أحدهم ذلك بالعربية ، وكلما نظرت إلى ديوانه « إيف بـيرجـريـه Yves Bergeret » و« باسكال كـولـريـيـه Bascal Culerrier » ، وحتى إلى كتالوج الفنانة « أن ماري » تجدد الأمل .

أما الزوبعة التي أثارها الجيل الجديد من الشعراء في صنعاء ، حين نشروا بيانا حادا باسم الجماعة التي اسسوها (جماعة الـريـح والغبار) ، فأمل أن يكون موضوع حديث آخر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس دفاعاً عن الشعر العمودى

فى تعليقه على ما ورد لمجلة « إبداع » من نماذج « طيبة » للشعر العمودى[1] ، يقول السيد محرر باب « أصدقاء إبداع » ، وأحسبه الشاعر حسن طلب : إنها « أى القصائد العمودية » تعكس فى بعض أبياتها جمالاً شعريا لافتا ! ولكن بالمقياس التقليدى للجمال ! كما يتجسد فى النموذج العمودى الذى يتمثل فى شعر ابى تمام والمتنبى وابى العلاء أو حتى شوقى . فهو إذن جمال محكوم بمثله الأعلى ، مشدود إلى محاكاته والاقتراب من سدته) !

وهكذا - كما يقول : (فإن القيمة الجمالية فى الشعر العمودى قيمة مشروطة بنموذج أو مثال تم إنتاجه وتقنينه فى الماضى ! لذلك فإن القيمة الجمالية تقع هنا خارج النص ! فهى مفارقة للتجربة متعالية عليها !! وليس الأمر كذلك فى الشعر الحر الذى يتخلص من أسر النموذج أو المثال الجمالى ! يا سبحان الله يا سيدى !

وبهذه الرؤية الفنية المدهشة ، فإن حسن طلب - طبقاً لمفهومى المتواضع - يهدم المعبد على الشعر العمودى وعلى رءوس من فيه من الشعراء المساكين ! ويلغى القديم او التراث بجرة قلم مستبدة ! لماذا ؟؟ لكى ينعدم المثال الذى تم إنتاجه وتقنينه فى الماضى ، والذى يعوق مسيرة وانطلاق الشعر العمودى المحكوم عليه بالإعدام !!

وهو قول فيه جراة جريئة على الحق الذى يقول إن الجديد - أى جديد - لابد من أن يخرج من معطف القديم - كما تعارفنا على القول الآن - ولكنه لايغدو بالضرورة نفس المعطف أو صورة بالكربون منه ، أو توأماً له ! فإنه قد يختلف عنه فى نوع النسيج ومتانته وفى لونه . وقد يتباين أيضاً فى « الموديل » بعض الشىء ، وقد يزداد طولاً فى جزء منه وينكمش فى جزء آخر ، بحيث لا - تخطىء العين - أو الأذن - ! - فى التمييز بينهما : بين القديم والجديد ..

إذن .. فإنه لابد لكل جديد من قديم أو مثال أو نموذج سابق ، حتى ولو كان هذا الجديد هو الشعر الحر

---

(١) فى عدد شهر اكتوبر سنة ١٩٩١ .

العربى ، فما البال إذا كان مثاله أو نموذجه تم إنتاجه وتقنينه فى فرنسا مثلاً أو انجلترا أو .. أو .. فهو بذلك شعر يخرج من معطف « مستورد » قد لا يناسب طبيعتنا وقد ينبو عنه ذوقنا !

وفى رأيى المتواضع أيضاً أن المثال النموذج أمر لا يمكن إنكاره أو إغفال دوره فى مرحلة التطور ، وإلا .. فكيف تنشأ الريادة بين الحين والحين ؟! وكيف يجوز لنا أن نعترف بها علناً .. فنقول مثلاً إن صلاح عبد الصبور ورفيق دربه احمد عبد المعطى حجازى هما رائدا الشعر الحر فى مصر ، وأن حسن طلب هو رائد تجربة التمرد عليهما مثلاً !!

ومن هذا .. يتبين بجلاء أن القول بانعدام المثال أو بوجوب انعدامه .. ضرب من الخيال .

وبعد ..

فما كان لى أن أحمل القلم دفاعاً عن الشعر العمودى .. فهناك من هم أحرى منى وأقدر على الدفاع عنه .

وما كان لى أيضا أن أرفع السيف فى وجه الشعر الحر ، فإن القارىء لدواوينى الأربعة ، يجد فيها الشعر الحر يأخذ مكانه بجانب الشعر العمودى ، وقد فضّا الاشتباك بينهما ، وطبعًا العلاقات .. شأنهما فى ذلك شأن كل شىء فى هذا العصر !! .. ولكنها .. كلمة حق ..

سالم حقى

من الواضح أن صاحب هذه الرسالة لم يقرأ التعقيب الذى استثاره ، قراءة موضوعية هادئة ، ولو كان قد فعل ، لما خلط بين النظرة التاريخية إلى الشعر العمودى ، بوصفه مجموعة من النصوص المتوارثة المتعاقبة فى الزمان ، المتأثر لاحقها بسابقها فى سلسلة تبدأ حلقاتها من « المهلهل » و « امرىء القيس » حتى « البارودى » و « شوقى » ، ثم « على محمود طه » و « إبراهيم ناجى » ؛ والنظرة الجمالية إليه ، بوصفه شكلا أدبيا له مقومات وخصائص ثابتة متعارف عليها ، وهذا الخلط بالتحديد ، هو الذى جعله يغفل عما جاء فى التعقيب من أن الأشكال الفنية لا يمكن أن تفنى ، أو تنتهى إلى عدم ، ولكنها قد تموت ـ بشكل مؤقت ـ لكى تبعث من جديد ، فى سياق مختلف تحدده الخبرات الإنسانية والفنية المكتسبة على مر التاريخ ؛ وهو الذى جعله ايضا يضع محاكاة التراث الشعرى العمودى فى معادلة ، طرفها الآخر محاكاة النماذج الشعرية الأوروبية ، وكأنه يأبى إلا أن يحكم على الإبداع الشعرى المعاصر بإحدى المحاكاتين ، ثم يعود لكى يلوح لنا بعد ذلك بمصطلح (التطبيع) ! رغم انه لم يكن هناك من البداية شىء مصطنع ـ كما يعلم الجميع ، لكى يتم (تطبيعه) .

**

الأصدقاء « ياسر المرسى » و « نبيل عبد المجيد » من (اسيوط) و « محمد البقلوطى » من (تونس) ، و « أحمد محمد حسن على » و « محمد عبد اللطيف » من (قوص) ، و « سمير معوض » من (بور سعيد) ، و « وليد محمد بازيد » من (فاس) و « على حزين » من (طهطا) ، و « أحمد طاهر عبده » من (سمنود) ، و « رمضان عبد اللطيف » من (قنا) ، و « احمد محمد الصواف » و « فكرى عبد السميع » من (المنصورة) ، و « بهاء لطفى » من (الشرقية) ، و « النوبى خضر » من (أرمنت) ، و « أشرف دسوقى » من (الإسكندرية) ، و « أشرف أبو العز » من (حلوان) و « محمد على الحداد » من (المغرب) ، و « مهدى الجاكى » من (القليوبية) و « سعيد محمود إسماعيل » من (الفيوم) و « أسامة الحداد » من (منوف) و « محمد محمود عبد العال الزيات » من (فاقوس) و « سيد الحسينى » و « رافت انور الجشار » ، و « محمود توفيق » من القاهرة . نعتذر لكم جميعا عن عدم نشر قصائدكم ، لان كل الملاحظات التى أوردناها فى المكان اكثر من مرة فى الشهور الماضية ، تنطبق عليها . وليس بوسعنا إلا أن نتمنى لهؤلاء الأصدقاء ـ وغيرهم ـ أن يصلوا إلى ما نرجوه لهم من تجويد وإتقان . كما نعتذر للأصدقاء الآخرين الذين لم نتمكن من مناقشة رسائلهم والرد عليها فى هذا العدد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com